ИСКУССТВО КИНО

5
1965

В НОМЕРЕ:

*В КОМИТЕТЕ ПО ЛЕНИНСКИМ ПРЕМИЯМ
В ОБЛАСТИ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА
ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ СОЮЗА ССР*

О ПРИСУЖДЕНИИ ЛЕНИНСКИХ ПРЕМИЙ ЗА НАИБОЛЕЕ ВЫДАЮЩИЕСЯ ДОСТИЖЕНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВА И ЖУРНАЛИСТИКИ

Комитет по Ленинским премиям в области литературы и искусства постановил присудить Ленинские премии 1965 года за наиболее выдающиеся достижения в области искусства и журналистики:

1. **Завадскому Юрию Александровичу,** режиссеру, **Мордвинову Николаю Дмитриевичу,** исполнителю роли Арбенина — за спектакль «Маскарад» в Академическом театре имени Моссовета.

2. **Когану Леониду Борисовичу** — за концертно-исполнительскую деятельность (программы 1962—1964 гг.).

3. **Козинцеву Григорию Михайловичу,** режиссеру, **Смоктуновскому Иннокентию Михайловичу,** исполнителю роли Гамлета — за художественный фильм «Гамлет».

4. **Куприянову Михаилу Васильевичу, Крылову Порфирию Никитичу, Соколову Николаю Александровичу** (Кукрыниксы) — за серию политических карикатур, опубликованных в газете «Правда» и журнале «Крокодил».

5. **Смирнову Сергею Сергеевичу** — за книгу «Брестская крепость».

Содержание

На первой странице обложки Серго Закариадзе в фильме „Отец солдата“. Сценарий С. Жгенти; постановка Р. Чхеидзе; операторы Л. Сухов, А. Филипашвили.

ISKUSSTVO KINO

CINEMA ART

IN THIS ISSUE

20735 н

V. KARDIN. **To-day? No, Day Bygone** (page 100).

Analysis of a noteworthy coincidence of grave shortcomings in two different films: «The Cosmic Alloy» (produced at Alexander Dovzhenko Studios, Kiev, director Trofim Levtchuk) and «The Party Regional Committee Secretary» (produced at Mosfilm Studios; script by Vsevolod Kotchetov, Eric Smirnov and Vladimir Tchebotariov, directed by Vladimir Tchebotariov). The author emphasizes the common aesthetic approach in both films to the problem of time and hero, their ways of cinematic presentation of the main subject.

LEV ANNINSKI. **War of Millions and Everyman's Honour.** (page 108).

Review of a Soviet-Italian co-production «They Went East» directed by Giuseppe De Santis.

ILYA WEISSFELD. **Plot and Reality** (page 114).

Doctor of Art History Ilya Weissfeld discusses problems of the artist's perception of the world and the conception of modern plot design, as means for creative study of man and reality.

IYA SAVVINA. **Harmony** (page 125).

Trying to portray the creative personality of Innokenti Smoktunovski, the author — well-khown actress Iya Savvina — analyses his work in film and on stage stressing the integrity and innate wholesomeness of the actor's talent.

NIKOLAI OKHLOPKOV. **A Friend** (page 131).

Eminent stage director N. Okhlopkov recalls his many encounters with the late outstanding drama critic Joseph Yuzovski.

GEORGI SHTCHUKIN. **Memory and Fidelity** (page 141).

A young Soviet film director writes about his impressions of Warsaw and his talks with Polish colleagues — Wanda Jakubowska, Jerzy Bossak and Marian Mazinski.

KIRA PARAMONOVA. **Notes on Rumanian Cinema** (page 148).

VLADIMIR MATUSIEVITCH. **«Dilemma»** (Denmark, director Henning Karlsen) (page 154).

NIKOLAI KLADO. **«The Train»** (USA, director John Frankenheimer) (page 156).

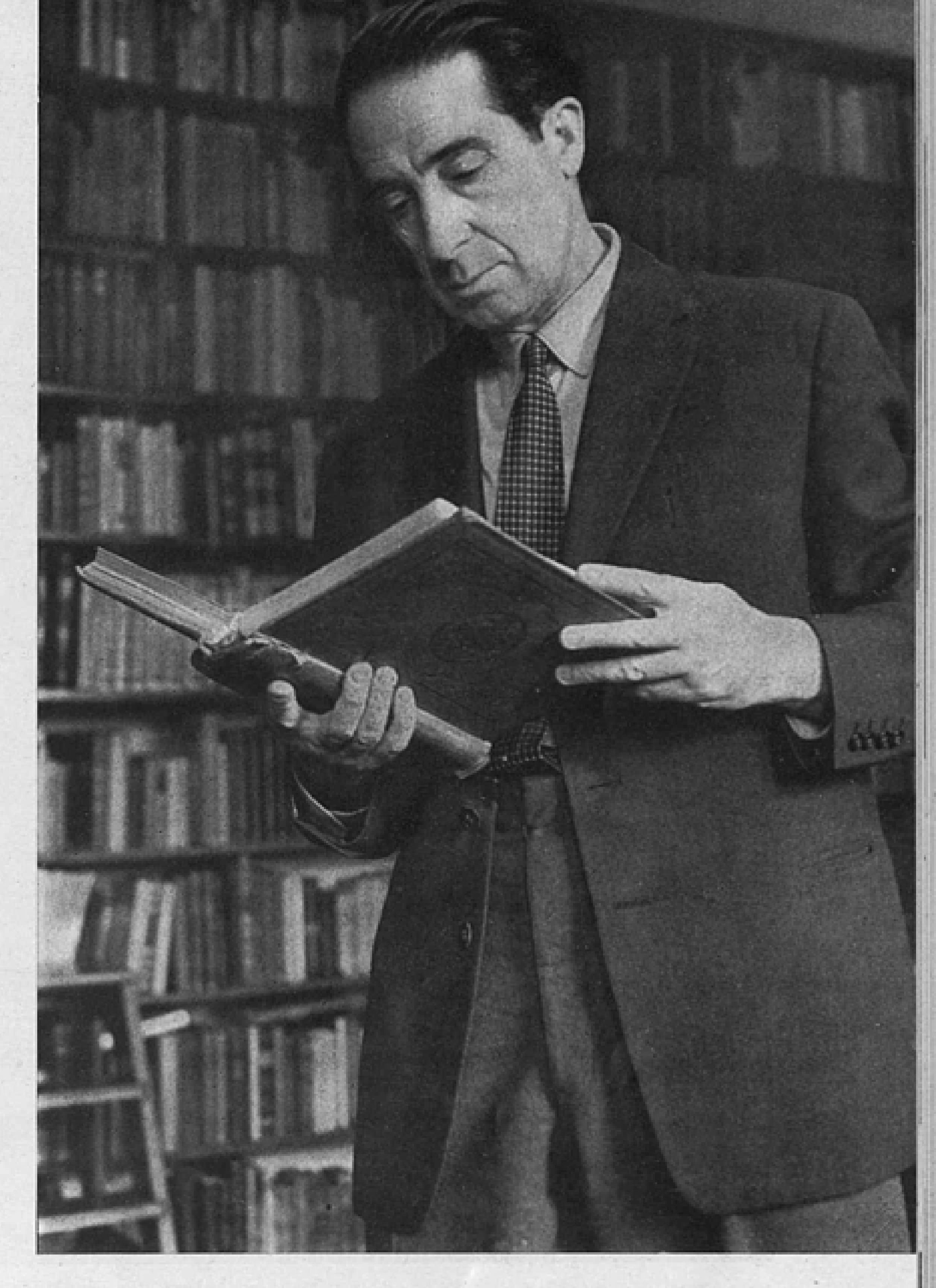
VLADICH NEDELIN. **«All Quiet on the Western Front»: 1930—1965.** (page 159).

An essay on Lewis Milestones' film (1930).

BORIS ZINGERMANN. **Film — Prologue** (page 161).

Notes of a critic on «Roma cittá aperta» by Roberto Rosselini (1945).

ХУДОЖНИК ГЛУБОКОГО ЭКРАНА



Григорию Михайловичу Козинцеву не было и пятнадцати лет, когда он начал свой путь в искусстве. Он расписывает агитпоезда, работает в Киеве художником у режиссера К. Марджанова, вместе с Сергеем Юткевичем организует театр кукол...

Вскоре последовали переезд в Ленинград, встреча с Леонидом Траубергом...

Год 1922-й. Манифест ФЭКСов... Агитпьесы. А далее один за другим фильмы: «Похождение Октябрины», «Мишка против Юденича», «Чертово колесо», «Шинель», «СВД», «Новый Вавилон», «Одна»... С каждым фильмом обнаруживался все более глубокий подход к изображению жизни, человека... От наивного эксцентризма к реализму лежал путь режиссеров, от пышности условного зрелища к показу суровой правды жизни, от феерий к углубленному психологизму, к искусству глубокой мысли...

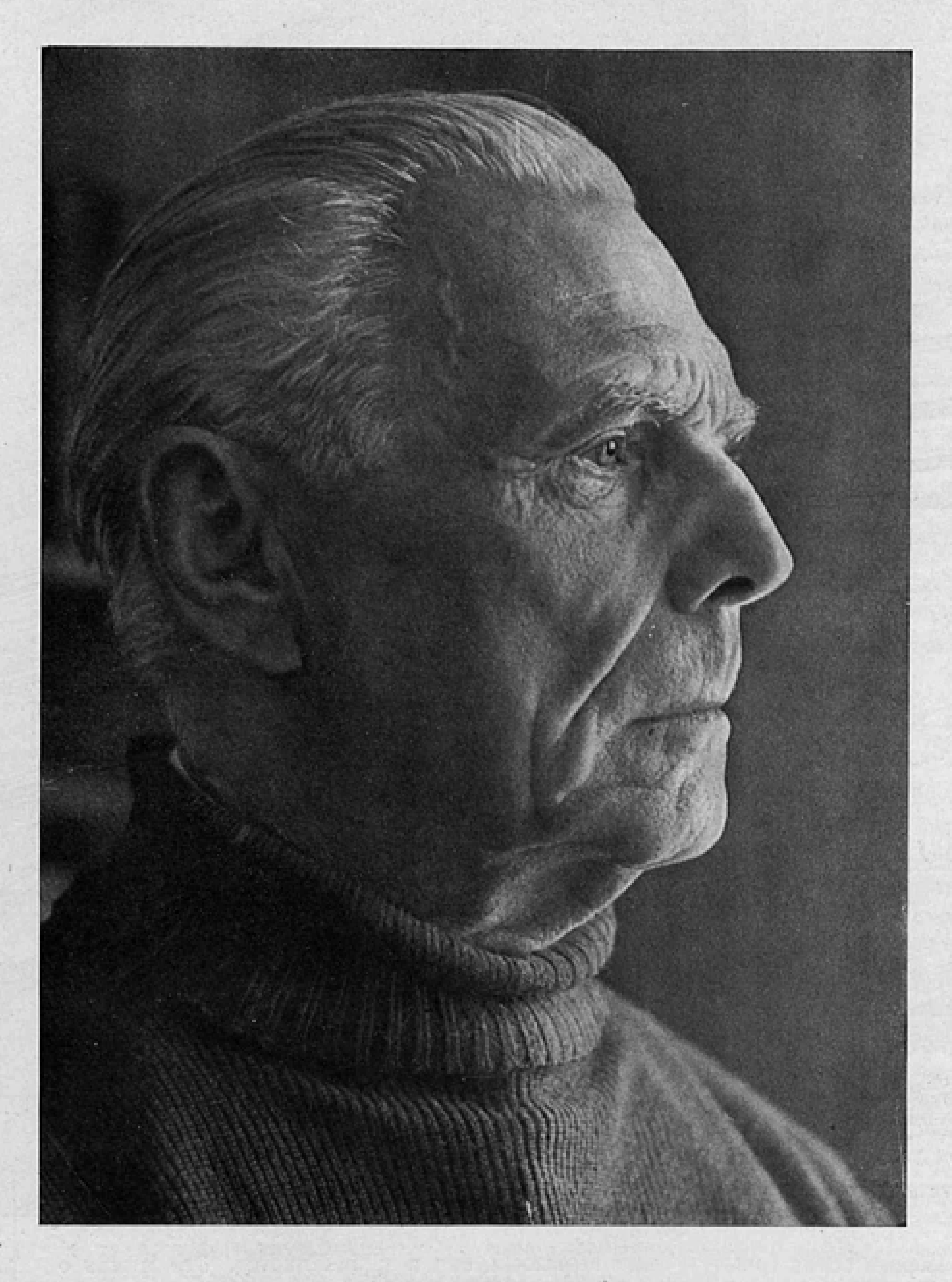
1934 год. «Юность Максима». Первая серия трилогии о Максиме, ставшей гордостью советского кинематографа, вехой на пути мирового киноискусства. Огромный триумф!

В годы войны Г. М. Козинцев — участник «Боевых киносборников».

В 1945 году снята картина «Простые люди». Это был последний фильм, поставленный им совместно с Л. Траубергом.

Фильмы «Пирогов», «Белинский», «Дон-Кихот» Г. М. Козинцев ставит один. Это разные картины, но в них единая связующая мысль. Особенно отчетливо выражена она в «Дон-Кихоте». Это мысль о справедливости, о благородстве и доброте, которые утверждают себя в титанической борьбе со злом, об ответственности человека за все, что происходит вокруг, о долге и чести, о смысле человеческой жизни...

Многие годы работы над Шекспиром... Книга «Наш современник Вильям Шекспир», спектакли по Шекспиру и наконец фильм «Гамлет»... Произведение в высшей степени значительное и для режиссера и для всего советского кинематографа, по праву получившее высшую награду — Ленинскую премию.



ЮРИЮ ТАРИЧУ — ВОСЕМЬДЕСЯТ!

Его «Крылья холопа» — один из первых наших исторических фильмов. Созданный на заре советского кино, в 1925 году, он долго не сходил с экрана. Зрителей подкупала взволнованность, увлеченность рассказа о судьбе холопа Никитки, мечтавшего в XVI веке научиться летать. Покорял драматизм, с которым была раскрыта судьба талантливого человека из народа, павшего жертвой невежества и фанатизма.

В этом фильме замечательный советский актер Л. Леонидов поразительно сыграл Ивана Грозного, начинали свой путь в искусстве в качестве ассистентов режиссера И. Пырьев, В. Корш-Саблин. Картину монтировала Эсфирь Шуб.

Юрий Тарич — один из основателей белорусской кинематографии; он создал на студии «Белгоскино» «Ненависть», «Путь корабля», «Одиннадцатое июля».

В годы Отечественной войны он активно участвовал в развитии кинематографии Монгольской Народной Республики.

За долгую жизнь Юрию Викторовичу довелось быть и театральным актером, и сценаристом, и режиссером. И всегда его отличали, как и отличают сейчас, влюбленность в искусство, неизбывная бодрость, горячая увлеченность делом.

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН
ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА
СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР
Год издания 35-й

Ю. ХАНЮТИН

«Когда пушки стреляют...»

Ленты военных лет. Их черно-белая, суровая бедность. Самодельный реквизит, кустарные декорации, скудные массовки... Но в этих фильмах остался воздух времени, создавшего искусство ясное и патетическое. Они сделаны порой торопливо, но искренне...

О кинематографе военных лет у нас иногда говорят с уважением к его гражданской, патриотической миссии и с легким пренебрежением к его эстетическим достоинствам. Но так ли уж незаметен и маловажен след этого времени в художественном развитии нашего кино?

В самом деле, киноискусство военных лет кажется легко обозримым в своих идейных мотивах и эстетических концепциях. Прославление подвига, воспитание ненависти к врагу становятся его главной задачей, лозунг «Все для фронта!» — высшим законом существования. Конфликт четко определен самой действительностью: мы и они, социализм и фашизм, Россия и Германия. Кинематограф категоричен и пристрастен в своих оценках. Он отказывается от полутонов. Героизм и трусость, верность и измена, красота и уродство — на таких противоположностях строятся фильмы. Искусство борющейся страны не прощает душевной слабости. Образ Вероники из фильма «Летят журавли» мог появиться только в середине 50-х годов. Во время войны К. Симонов от имени фронтовиков посылает «Открытое письмо женщине из г. Вичуга», изменившей своему мужу, и заканчивает его словами: «не уважающие вас покойного однополчане». Кино судит своих героев по законам военного времени.

Ясность конфликтов, характеров, авторских точек зрения создает иллюзию простоты и даже элементарности.

Между тем определенность исходных намерений и агитационная прямота их выражения в ряде картин вовсе не предполагали односложности идейного и художественного раз-

вития киноискусства. Наоборот, в нем происходят в эти годы сложные драматические процессы, вся важность которых открылась много позже.

Если даже оставить в стороне экранизации классики, поиски в области исторического фильма и обратиться только к картинам, посвященным современности, то и тогда панорама кинематографа военных лет окажется пестрой и разнообразной. Особенно неожиданным на первый взгляд кажется расцвет кинокомедии в годы войны.

Помимо всего прочего здесь действовал, должно быть, особый плохо изученный закон, по которому чем меньше было смешного в жизни, тем больше была необходимость в веселом, чем ближе смерть, тем острее жажда жизни. Закон, по которому в дни войны как никогда были переполнены театры и концертные залы. Зритель жадно следил за веселыми похождениями Швейка, экранизированными С. Юткевичем; простодушно смеялся над незамысловатыми хитростями бесстрашного повара Антоши Рыбкина, о котором рассказали К. Юдин и Б. Чирков; видел воплощение своей мечты о победе и мире в фильме И. Пырьева «В шесть часов вечера после войны». К произведениям этого жанра примыкала и лирическая, задушевная и гневная картина Л. Лукова «Два бойца», огромная популярность которой пережила военные годы и сохранилась до нашего времени.

В это время, естественно, важное место занимают картины, рассказывающие о боевых действиях наших солдат и матросов. Они были весьма неравноценны. Рядом с достоверными героями «Подводной лодки Т-9», поставленной А. Ивановым, на экране возникают лишенные глубоких характеров, фиксирующие подвиг, но не раскрывающие его нравственный, психологический смысл «Морской батальон», «Малахов курган».

Все эти фильмы и темы заслуживают специального разбора.

Но в задачу данной статьи не входит дать подробный обзор кинематографической продукции 1941—1945 годов. Речь пойдет лишь об одном, с нашей точки зрения, чрезвычайно важном и плохо изученном процессе—развитии и углублении реализма в кинематографе военных лет. Этот процесс наиболее отчетливо воплощен в нескольких картинах, связанных с современной темой. А современной темой в те годы были война, фронт, борьба с оккупантами.

●

Кино очень быстро начало перестраиваться на военные рельсы. Уже через три недели после начала войны «Ленфильм» выпустил короткометражку В. Эйсымонта «Подруги, на фронт!». Леля Федорина — исполнительница роли медсестры Чижика в кинофильме «Фронтовые подруги», круглолицая, застенчивая девочка-подросток, — призывала своих сверстниц идти на фронт.

Через две недели появился сделанный В. Петровым выпуск «Чапаев с нами». Мальчишки, десятки раз ходившие на «Чапаева» в надежде — а вдруг выплывет, могли быть счастливы: Чапаев невредимый выходил на другой берег, где его ждали командиры и бойцы сегодняшней Красной Армии. Он обращался к воинам с призывом вспомнить славное прошлое и еще лучше бить врага.

...Чапаев... Фронтовые подруги... Максим... Стрелка... Любимые герои советского кино были мобилизованы в армию и прошли свое новое боевое крещение. И не только они. Все советское кино, его традиции и идеи, методы воздействия на зрителя — все подверглось беспощадной проверке в дни войны на стойкость, правду, боеспособность.

Первой военной разведкой кинематографа были боевые киносборники.

Но прежде чем рассказать о них, хочется остановиться на двух картинах, которые оказались на стыке эпох. Задуманные и начатые в мирное время, они заканчивались зимой 1941/42 года в эвакуации в Алма-Ате. Они принадлежат к миру и войне одновременно и позволяют остро почувствовать настроение, царившее на том огромном историческом рубеже. Это картины «Машенька» и «Парень из нашего города». Поколение Сережки Луконина, Машеньки и Алеши уже было на полях сражений, когда доснимались последние сцены фильмов. Оно оказалось таким, каким ждали его увидеть авторы. Особая ретроспекция — возможность рассказать предысторию героя, в то время как он встретился с главным испытанием своей жизни — определила многое в тональности обеих картин.

Евг. Габрилович и Ю. Райзман любовно воскрешают милые приметы довоенного быта. Вечеринка в общежитии, ребята в широких брюках, воротнички, выпущенные поверх пиджаков. Патефон играет старый сентиментальный вальс. Идет веселая игра в мнения и фанты. Какая-то патриархальная воздушная тревога мирного времени, все старатель-

но надевают противогазы, девушки бегут с носилками.

И во время войны и после нее критика справедливо упрекала авторов многих картин в том, что подвиг у них в фильмах не подготовлен всей предшествующей жизнью человека, не мотивирован, не объяснен, а лишь описан, зафиксирован. «Машенька» — это предыстория подвига.

Режиссер вглядывается пристально в свою героиню, в еще по-детски не оформленные черты ее лица. В портрете В. Караваевой запечатлены и беззащитная линия рта и тоненькая прядка на лбу. Художник заметил и аккуратный поношенный жакетик, и дешевенькую юбочку, и то, как тревожно следит она за счетчиком таксомотора. Ее безыскусственность еще чуть-чуть и могла бы показаться банальностью. Ее высказывания вот-вот и обернутся трюизмом. Но режиссер нигде не переступает это «чуть-чуть».

«Машенька» — это картина о любви. Любовь — тема фильма, а не «утепляющий» прием. И, открыв ее силу, чистоту, авторы картины подвели зрителя к выводу, что люди таких цельных и ясных характеров, как Машенька и Алеша, всегда и во всем останутся верны своему долгу.

Эстетика фильма «Парень из нашего города», поставленного А. Столпером и Б. Ивановым по сценарию К. Симонова, совсем иная. Хорошо слаженный сюжет, где отыгрывается каждый ход и все ружья стреляют. С торжественным появлением героя, когда зритель считает его уже погибшим,— появлением прямо в зрительном зале театра, на сцене которого тоскующая жена с триумфом заканчивает спектакль. С обязательной второй трогательно-комической парой.

С. Герасимов писал об этой картине: «Там как будто бы все правильно. Показаны хорошие люди, которые находят свое место на войне. Однако и сами они и весь мир, выстроенный вокруг них,— картонный мир, который мало чем напоминает жизнь нашей родины. Здесь в жертву драматургической складности принесена жизненность произведения».

Можно было бы согласиться с такой безоговорочной оценкой картины, во многих компонентах полярной «Машеньке», резко отличающейся и по уровню режиссуры, если бы не было в фильме образа Сергея Луконина в исполнении Николая Крючкова. Артист передал в Сережке Луконине черты поколения — душевный облик, повадку мальчишек 30-х годов, отмахивавшихся от Достоевского и прочих «душевных переливов», осаждавших летные училища и танковые школы, проникнутых пафосом овладения новой техникой и знавших, что им предстоит последний и решительный бой с фашизмом.

«Машенька»

«Антоша Рыбкин»

Крючков показал человека, бесконечно верящего в свою счастливую звезду. Его Луконин становился старше, повышался в чинах, но та же мальчишеская дерзость светилась в его глазах, те же упрямство и несокрушимая вера в свою удачу.

В некоторые кризисные моменты, в минуты больших исторических испытаний народу сильнее чем когда-либо нужны характеры-образцы, примеры для подражания. Поэт Семен Гудзенко, попавший на фронт прямо со студенческой скамьи, записывал в декабре 41-го года: «Когда ползешь по снегу, когда пурга обжигает лицо и слепит глаза, но знаешь, что — если встанешь — погибнешь, замерзнешь, вспоминаются северные ребята Джека Лондона. И они ползли в пургу, в пятьдесят градусов, голодали, но не сдавались». В другом месте дневника он снова вспоминает о героях Джека Лондона и Тихонова. И, пожалуй, можно с полным правом присоединить к ним Сергея Луконина — командира, бойца, человека железной воли, готового пройти сквозь любые невзгоды, но вырвать победу.

И примечательно, что рядом с Лукониным — «военной косточкой» — на равных правах, как солдат появляется на военном экране Машенька. Можно, конечно, считать это совпадением, объяснять превратностями тематического плана, но так или иначе был большой внутренний смысл в том, что два психологически столь разных характера оказались запечатленными кинематографом именно в это время.

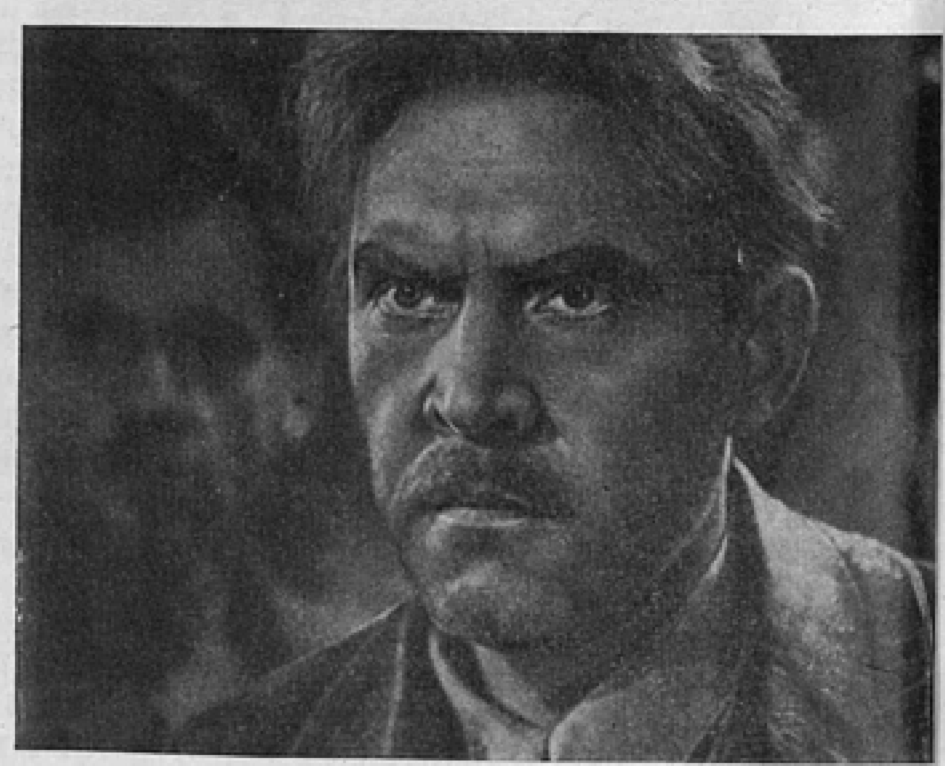
Так, с первых дней войны киноискусство ищет в герое душевную ясность, гуманизм. Оно не стремится создать абстрактные образы-символы, а показывает реального человека, с приметами его поколения, сформированного 30-ми годами.

●

Но вернемся к боевым киносборникам. Они обычно состояли из нескольких новелл, представлявших собой экранизацию какого-нибудь военного рассказа или боевого эпизода, приведенного в сводках Информбюро; в них мог появиться и документальный киноочерк, и сатирическая киноминиатюра, и концертный номер. Иногда части сборника связывались своеобразным конферансом (БКС № 4), иногда общим главным героем (сборник, посвященный Швейку). Порой они были выдержаны в одном жанре, порой рядом соседствовали новеллы совершенно различного настроения. Таким образом, форма боевых киносборников была очень свободной и допускала самые различные вариации внутри них. Непременными условиями были лишь политическая злободневность и короткий метраж.

ПОБЕДИТЕЛИ

«Она защищает Родину»



«Секретарь райкома»

По своему художественному уровню БКС были очень неравноценны. Их сила и слабость во многих случаях уходят глубоко в киноискусство предвоенных лет.

Отнюдь не все герои и сюжеты смогли приспособиться к суровому климату военного времени. Первый киносборник открывался финальными кадрами «Выборгской стороны». Максим сходил с экрана в зрительный зал и обращался к зрителям с призывом защищать родину. В исполнении Чиркова давно знакомый «Шар голубой» обрел новый героический смысл, гитара оказалась инструментом, способным передать патетику. А Стрелка, непобедимая в своем обаянии Стрелка, вдруг потускнела, поблекла, выхваченная из комедийно условной среды. В беззаботных довоенных ритмах ее поведения ощущался слишком резкий разрыв с реальной обстановкой войны.

Вот центральная новелла сборника № 4 «Патриотка»: танкист — П. Шпрингфельд сокрушается, что не может встретить день рождения в бою — «мессершмитт» пробил бак, горючее вытекло. А за два километра от места боя идет уборка урожая. За рулем трактора Зоя Федорова, перебирая рычаги управления, поет о том, как зреет родной урожай. За ней идут поселянки с граблями и неторопливо сгребают хлеб в кучу. Войны для них как будто не существует. Впрочем, когда немецкий самолет выбросил десант, они с тем же завидным хладнокровием кидаются с граблями на фашистских автоматчиков и, разоружив, берут в плен. А потом лопатами уничтожают и остальных фашистов.

Подобный же сюжетный мотив разрабатывается и в новелле «Сто за одного» из второго киносборника. Поленившись выкопать могилу для расстреливаемых заложников, эсэсовцы дают им в руки лопаты и подоспевшим партизанам остается только аплодировать старикам и женщинам, уничтожившим всех карателей.

В лопате, граблях авторы видят некое универсальное средство борьбы с оккупантами— так, очевидно, трансформировались в некоторых кинематографических умах слова Толстого о «дубине народной войны».

Иллюзии мирного времени оказывались достаточно живучи, чтобы проникнуть далеко за рубеж 22 июня.

И на экране — в новеллах «Мужество», «Приказ выполнен», «Три танкиста» — фашисты целыми батальонами безуспешно атаковали одного пулеметчика, не могли справиться с подбитым, потерявшим ход танком и т. д. и т. п.

Конечно, в кризисные для общества периоды стремление воздействовать, поднять,

ПОБЕДИТЕЛИ

«Непобедимые»

«Два бойца»

мобилизовать становится главенствующим. Однако пристрастное — не значит лживое. Опыт лучших прозаических произведений военных лет — вспомним ли мы «Народ бессмертен», «Радугу», «Нашествие» — показывает, что агитация состоит вовсе не в том, чтобы искажать жизнь, а в открытом, сильном, ясном авторском отношении к изображаемому, в определенном отборе явлений действительности.

Л. Леонов, Н. Шпиковский, Вс. Пудовкин и М. Доллер ни в чем не погрешили против жизненной правды в новелле «Пир в Жирмунке» (БКС № 6). И жестокая точность сцен оккупации подводила к мысли о невозможности жить под властью фашистов.

В докладе на партсобрании писателей 22 мая 1942 года Алексей Сурков говорил: «До войны мы часто дезориентировали читателя насчет подлинного характера будущих испытаний. Мы слишком облегченно изображали войну. Война в нашей поэзии выглядела как парад на Красной площади. По чисто подметенной брусчатке рубит шаг пехота, идут танки и артиллерия всех калибров. Идут люди веселые, сытые. Звучит непрекращающееся «ура». Я не хочу никого обижать, но лозунги «и в воде мы не утонем, и в огне мы не сгорим», «кипучая, могучая, никем не победимая» культивировали бездумное самолюбование...

До войны мы читателю подавали будущую войну в пестрой конфетной обертке...»

Понятна та ярость и горесть, с какой писатель в 1942 году оценивал нашу предвоенную оборонную литературу. Сегодня мы должны рассматривать ее более широко и объективно, не забывая, что и в довоенной поэзии были А. Твардовский, К. Симонов и сам А. Сурков. Что в кино у нас кроме «Танкистов» и «Эскадрильи № 5» были «Чапаев», «Аэроград», «Тринадцать», «Мы из Кронштадта». Но тогда, летом 42-го года, такая категоричность оценок была оправдана и необходима.

В кино с «конфетной идеологией» пришлось бороться еще достаточно долго после 22 июня. И одна из причин ее живучести (хотя не единственная) заключалась как раз в том, что не было сделано необходимой и резкой переоценки довоенных «оборонных» фильмов.

Там, где кино обращалось в боевых киносборниках к откровенному плакату, там, где оно привлекало зоркого, сильного писателя, там, где решало свои задачи в форме условной сатирической сказки, как в сборнике, посвященном Швейку, оно добивалось несомненного успеха. Но в попытках отражения реальной военной действительности на этом первом этапе киноискусство часто терпело поражения, оказываясь недостоверным в изображении боев, поверхностным в толковании поступков, штампованным в благополучных финалах.

При всем том историческое, нравственное значение первых семи киносборников достаточно высоко. И не только потому, что в самом факте работы над ними выразилась активная гражданская позиция мастеров кино, желавших немедленно помочь фронту. И не потому, что создавались они в перерывах между бомбежками и дежурствами артистов на постах противовоздушной обороны. Самое драгоценное, что в них, хотя и своеобразно, опосредствованно, выразилось время.

Есть произведения, являющиеся как бы историческими документами,— в них точно и объективно зафиксированы факты, события времени. А есть документы э м о ц и й, настроений, мнений времени. (Об этом нам придется еще подробно говорить ниже.)

В боевых киносборниках запечатлелись настроения первых месяцев войны — с наивными представлениями о современном бое, с иллюзиями непременного скорого окончания войны — «голодные фашисты долго не протянут», с весьма приблизительной осведомленностью насчет того, что делается на фронте. Но в то же время с непреклонной верой в победу, с высоким накалом патриотического чувства, прорывавшегося даже в традиционной заставке сборников «Победа за нами!» — летят самолеты, движутся танки, идет колонна солдат на марше и гремит песня: «Подлый враг быть должен уничтожен. На врага, за Родину, вперед!» В этом точно схваченном комплексе чувств, настроений рубежа войны и мира, когда заканчивался один большой период нашей истории и начинался другой, заключается сила первых киносборников.

Их дальнейшее развитие, как и развитие всего советского кино, неизбежно встало перед рядом проблем.

●

Столкновение искусства с новым жизненным материалом, с новым кругом проблем и образов обычно проходит конфликтно. Сначала искусство, как правило, пытается

ввести новый материал действительности в привычные формы, приспособить его к традиционным сюжетам и характерам. Но иное содержание жизни не влезает в канонические рамки, ломает их. Тогда начинается медленный, трудный процесс освоения новой реальности. Сначала художник ограничивает себя чисто эмпирическими задачами, он описывает, собирает; появляются произведения, пронизанные пафосом фактографии. Только освоив документально новый материал, уже на следующем этапе автор переплавляет его в творческом воображении. Наступает период поэтического освоения действительности.

Конечно, это схема. В каждом случае она обретает конкретные черты, индивидуальные отклонения, но в целом процесс идет обычно так.

Итальянский неореализм должен был пройти период документализма, подробной жесткой фиксации нового, вдруг открывшегося мира нищеты, урезанной жизни, где на счету каждая копейка и постоянная работа кажется неосуществимой мечтой. Он должен был точно воспроизвести лохмотья, обветренные суровые лица рыбаков в картине «Земля дрожит», забитые истощенными людьми трущобы Рима и бесстыдность черного рынка в «Пайзе», чтобы потом прийти к свободному поэтическому использованию этих мотивов в фильмах «Рим, 11 часов», «Чудо в Милане», «Два гроша надежды».

Примерно тот же путь прошло советское киноискусство, осваивая новую, революционную действительность. Только использовав идейный и эстетический опыт хроникального кинорепортажа, художественная кинематография смогла затем подняться к поэтическому образу революции в «Броненосце «Потемкин» и «Матери».

К исходу 1941 года советский кинематограф встал перед новыми и очень сложными проблемами. С первых дней войны он честно и самоотверженно выполнял свою роль агитатора, призывал к борьбе. Но уже весьма скоро стало ясно, что киноискусство не решит даже пропагандистских задач, если ограничится плакатами и агитками. Предстояло воплотить в искусстве новую историческую эпоху, предстояло показать Отечественную войну во всем ее трагизме и величии, предстояло создать образ народа в самый трудный момент его исторической судьбы. Это было главной идейной и эстетической задачей киноискусства.

Развитие киносборников могло пойти дальше двояко. Или они должны были вобрать в себя реальные ситуации, характеры, атмосферу фронтовой действительности, или компенсировать отсутствие подлинных жизненных наблюдений изощренностью сюжет-

ПОБЕДИТЕЛИ

«Фронт»

«Родные поля»

ных ходов, парадоксальностью ситуаций. Случилось последнее. В Москве и Ленинграде нормальная работа студий не могла продолжаться. Они были эвакуированы далеко на Восток. Боевые киносборники ставились, снимались, сочинялись людьми, не видевшими современного боя, не знавшими неповторимой специфики, жизненной фактуры фронта Отечественной войны.

Эволюция шла стремительно, каждая следующая выдумка должна была быть эффектней предыдущей. В дальнейших сборниках приключенческий жанр уступил место фантастическим небылицам: лейтенант Гопп раздавал оружие крестьянам, чтобы они изображали партизан, которых он возьмет в плен. А крестьяне «входили в роль» и всерьез брали в плен лейтенанта; девочка Таня, переодетая мальчиком Ваней, своей невероятной находчивостью решала исход боя между партизанами и фашистами.

В середине 1942 года боевые киносборники приходят к явному, осознаваемому всеми финалу. Их выпуск прекращается. Впрочем, это была тихая и не особенно оплакиваемая смерть. Гораздо опаснее было то, что их болезни грозили перейти в полнометражные картины. Мысль сценаристов и режиссеров, отрываясь от конкретной реальности, оперировала абстрактными аллегориями, космическими масштабами, величественными символами.

На одном полюсе нашего киноискусства в это время была фронтовая кинохроника, первые документальные очерки: запечатленная объективом сожженная земля, раненые в теплушках, копоть орудийных выстрелов на снегу. На другом — стилизованные под «Запад» декорации последних боевых киносборников. Надо было преодолеть разрыв между художественной кинематографией и хроникой. Художественный фильм должен был обратиться к главным проблемам времени, к героическим характерам, выдвинутым жизнью, и воплотить их на экране во всей достоверности, в повседневности их фронтового быта, реальных ситуаций их жизни.

Картиной, в которой была сделана попытка перейти к главным проблемам времени, был фильм «Секретарь райкома».

●

На примере «Секретаря райкома» ясно видно, как мучительно труден, противоречив был путь киноискусства к воплощению действительности военного времени. Какая острая борьба происходила в эстетике кинематографа между канонами прошлого и новыми задачами, поставленными войной.

Фильм создавался в тяжелое для кинематографа время.

Из десяти полнометражных картин, запущенных в производство, ни одна не была го-

ПОБЕДИТЕЛИ

«Радуга»

«Жила-была девочка»

това. От кинематографии ждали фильмов о войне, а сценарий И. Прута, принятый к постановке, с октября 1941 года лежал без движения. И нужно вспомнить об этом, учесть скудость постановочных возможностей студии, чтобы оценить по достоинству смелость И. Пырьева, взявшегося за сценарий, от которого отказался другой режиссер, и с поразительной оперативностью в течение шести месяцев сделавшего первый полнометражный фильм, целиком посвященный Отечественной войне.

Первая сцена эвакуации города захватывала своим драматизмом: зарево боя, языки пламени над крышами домов, рушащиеся стены... бесконечный поток беженцев, молча, спешно уходящих от врага на Восток. Поток катится мимо угла разрушенного дома, вливается в другую улицу, и вдруг крупно вывеска: «Районный и городской комитет ВКП(б)». Часовой, неподвижно застывший у входа,— контраст лихорадочной спешки эвакуации и сосредоточенной работы в райкоме.

Здесь впервые появляется секретарь райкома Кочет. Артист В. Ванин своим исполнением заставляет вспомнить коменданта Кремля Матвеева из дилогии о Ленине. Та же стремительность и легкость движений, та же быстрота реакций и категоричность в решениях, тот же волевой напор.

Он яростно отчитывал кого-то по телефону, давал последние наказы уходящим на Восток, готовил ядро будущего партизанского отряда. Это был партийный организатор, умеющий удержать в руках все нити руководства даже в самый тяжкий момент.

И. Пырьев стремится уже в начале картины столкнуть два образа — нашествия и сопротивления. Поднимаются над городом виселицы, расстреливаемые люди беспомощно протягивают руки, полковник Маккенау со свирепым лицом командует: «Огонь!» — и дымок разрухи стелется над развалинами. А следом резкий монтажный стык: партизаны дают клятву мести, и как комментарий к их клятве на экране показываются взрыв моста, пожар нефтехранилища, поджог биржи труда. Это сделано с темпераментом и гневом. Тем острее ощущается здесь внутренняя расплывчатость самих образов.

Киноискусство не могло перешагнуть через стадию документального познания материала непосредственно к поэтическому его освоению.

Конкретно-исторического содержания нет еще в образах нашествия и партизанской войны в «Секретаре райкома». Это немецкие жестокости *вообще*, это действия партизан *вообще* — некий кинематографический эквивалент сводок Информбюро.

Авторам «Секретаря райкома» еще многое неизвестно о подробностях борьбы. Они не могут еще оставить героев наедине с их мыслями, в их быту, в их мечтах. Поэтому

«Нашествие»

«Зоя»

персонажи «Секретаря райкома» все время должны действовать, пребывать в острых коллизиях, сочиненных сценаристом. И, едва успев обосноваться в лагере, партизаны нападают на фашистов, реквизирующих хлеб. Гремят автоматные очереди, бегут, падают гитлеровцы. И уже партизаны, переодетые в немецкие мундиры, едут на машинах, громят карательный отряд; Кочет идет в город на разведку, попадает в плен, бежит, наконец, ловит хитроумным способом самого Маккенау... Напряженный лихорадочный ритм все время учащается, и со второй половины фильм летит по рельсам сюжета, как курьерский поезд.

Интересно проследить, как мысль режиссера и сценариста, не находя опоры в точном знании действительности, невольно входит в русло канонических приемов и решений. Так появляется шпион, к спасительной помощи которого часто прибегал кинематограф 30-х годов, когда конфликт угасал, а действие останавливалось. И, возникнув во второй трети фильма, мнимый Орлов прочно утверждается на первом плане, оттесняя даже самого Кочета. Героиня фильма Наташа роковым образом немедленно влюбляется в Орлова, заставляя вспомнить «Партийный билет», историю взаимоотношений Анны и кулака-убийцы Павла Куганова.

А сама Наташа? Когда в широкополой соломенной шляпе с платочком, небрежно повязанным вокруг шеи, артистка М. Ладынина мчится на лошади по полю, кажется, что она только что выскочила из последнего ковбойского фильма. И в дальнейшем ее поведение определяется в основном законами вестерна. Наташа, прячась за деревом, перестреливается с немцами, проникшими в штабную палатку. Пули откалывают щепки у головы героини, но, ловко выглядывая то с одной стороны ствола, то с другой, она подстреливает обоих фашистов. Наставив револьвер, Наташа заставляет мнимого Орлова строчить из пулемета по своим. И, наконец, в финале, после разоблачения Орлова и разочарования в нем, впрочем легко пережитого, идет бурная сцена поединка со шпионом и финального возмездия.

Главную ценность фильма исследователи кино военных лет видят в образе Степана Кочета — партийного руководителя, вожака масс. Действительно, Ванин хорошо исполняет роль в пределах, очерченных сценарными ситуациями. Его герой подкупал спокойным мужеством, дерзкой быстротой решений, сметливостью. Но сценарий совсем не давал возможности артисту раскрыть, как его герой воспитывает людей, поднимает слабых, укрепляет нерешительных, как он формирует новый коллектив. Он заставлял его действовать в коллизиях слишком условных.

Фильм «Секретарь райкома» безусловно сыграл свою положительную роль в дни войны. Указать на его слабости нужно не для того, чтобы задним числом критиковать И. Прута и И. Пырьева. Несовершенства «Секретаря райкома» были свойственны всему киноискусству этого периода, только приближавшемуся к новому материалу, новой тематике, волочившему за собой шлейф устаревших драматургических конструкций и приемов, восполнявшему ими незнание действительных коллизий войны.

Пора было сделать решающий шаг к освоению опыта документального кино и литературы, освоению нового изобразительного и психологического ряда.

●

Именно документальный кинематограф открыл впервые всю меру беды, постигшей страну, в фильме «Разгром немецких войск под Москвой».

Мертвый Рогачев; под руки ведут девочку в одной рубахе; старуха, трясущаяся над трупом женщины, и обугленные тела красноармейцев. А потом сожженная Истра, закопченные стены, пустые проемы окон Новоиерусалимского храма — Россия израненная, борющаяся представала в фильме.

Появившись на экране, документальные образы отрицали любую игру в войну, они требовали художественных фильмов с той же правдой отображения трагедии, постигшей народ, с той же силой ненависти, что была в кадрах, показавших виселицы Волоколамска, искаженное лицо женщины, настаивавшей, чтобы не снимали с виселиц трупы, чтобы все видели преступление гитлеровцев.

И как ответ на требования самой жизни появляется фильм «Она защищает Родину» (недаром его сценарист А. Каплер и режиссер Ф. Эрмлер были потрясены «Разгромом немецких войск под Москвой» и написали об этом фильме большую статью).

Это была другая война, доселе невиданная в художественном кино. Нужен был горький опыт 1941 года, опыт очевидца — Каплер провел несколько месяцев в тылу врага,—

чтобы так показать перерождение героини фильма Прасковьи Лукьяновой, увидевшей смерть своего ребенка под гусеницами танка. Нужны были чуткость и достоверность большой актрисы В. Марецкой, чтобы запечатлеть безумные, пустые глаза Прасковьи, вдруг загоравшиеся ненавистью. Услышать короткий стон, с которым она вцеплялась в горло фашиста и отрывалась от врага, только почувствовав под руками обмякшее, мертвое тело...

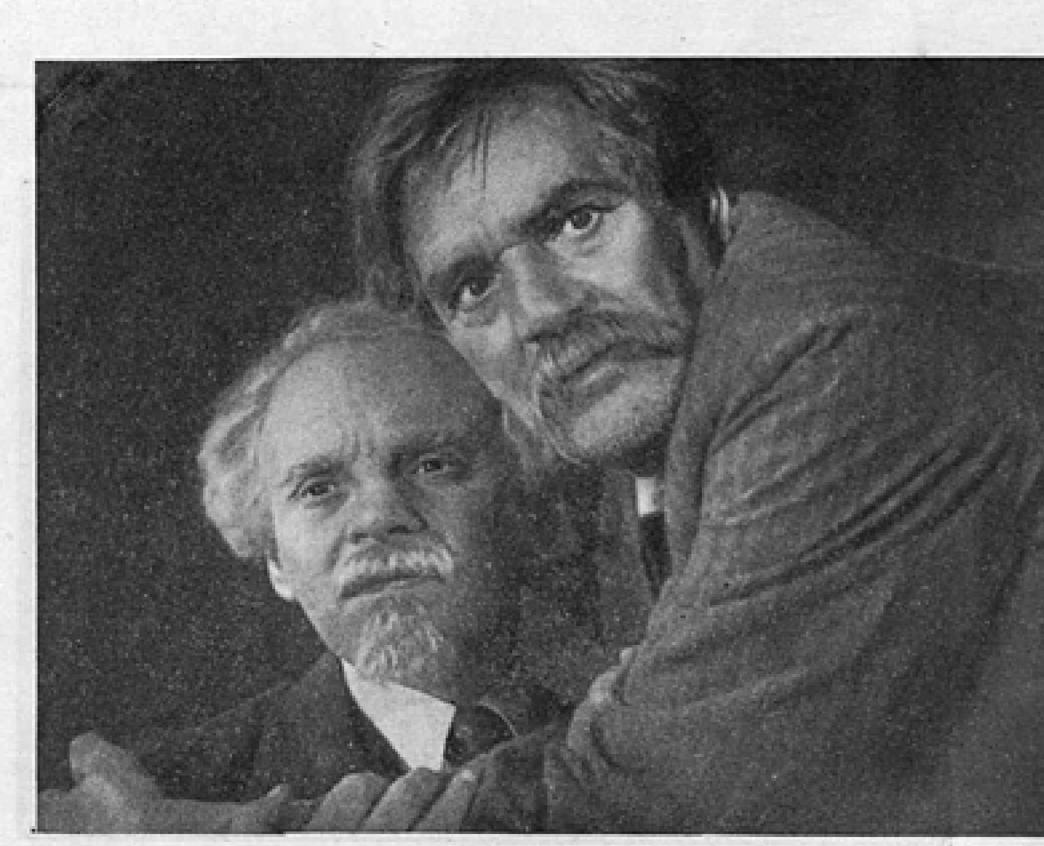
Вся сцена первой стычки крестьян с немецким конвоем была решена Эрмлером с жестокой документальностью. В ней начисто отсутствовала та постановочная импозантность, сделанность, которая отличала подавляющее большинство батальных сцен в предыдущих картинах.

Известие о появлении немцев на дороге. Паника среди крестьян, начавшееся бегство в глубь леса. И страшный властный крик Прасковьи — Марецкой: «Куда!» Схватив топор, она идет к дороге. За ней мужики, бабы. Все быстрее, быстрее... Над головами качаются топоры, колья, и вся эта разъяренная, захваченная собственным порывом масса обрушивается на немецкий обоз. Это не фантастическая сцена из киносборника, где женщины лопатами и граблями истребляли вооруженных до зубов карателей. По дороге едет несколько телег. Нестроевые солдаты мирно покуривают. И схватка, не похожая на отрепетованные батальные эпизоды,— короткая, неумелая, страшная. Режиссер не разрешает себе никаких «красивых» кадров. Короткий стремительный монтаж. Оглобля ударяет сначала по телеге — человек бьет вслепую; только второй удар обрушивается на голову оккупанта. Две бабы в ярости волокут немца по дороге; как в уличной драке лупят друг друга по лицу, катаются в пыли солдат и крестьянин. С непреложностью хроники восстановлено, как люди убивают в первый раз. А потом партизанский лагерь и дети, бегающие в немецких касках.

В адрес Эрмлера делались замечания, что возникновение отряда товарища П. он показал как нечто стихийное. Безусловно, партизанское движение на оккупированной территории возглавлялось и руководилось партией. Но оно никогда не стало бы подлинно народным, если бы не опиралось на внутренний порыв масс. Борьба с захватчиками представала в фильме «Она защищает Родину» как подлинно народная потребность. Народ стал героем лучших сцен картины. Народ, с его трудным бытом, с его терпением и упорством.

Режиссер стремится к документальной неоспоримости каждого кадра. Объектив не отворачивается от страшного, жестокого, фи-

«Сын полка»



«Непокоренные»

ксирует все внешне бесстрастно. Расстрел госпитальной машины. Тень автомата медленно поднимается по телу сброшенного с машины солдата, останавливается на лбу... Двухлетний мальчишка в платочке, выпроставшись из-под шинели убитого, ковыляет на слабых ножках среди мертвых тел, пока его не сносит автоматная очередь.

Эти эпизоды фильма упрекали в натуралистичности, жестокости. Нам еще придется подробно разбирать обвинение в натурализме в связи с «Радугой». Сейчас важно лишь отметить несомненное происхождение этих жестоких кадров из документального военного кино. Причем не только в содержании, но и в эстетике ленты, вплоть до композиции кадра, ощущается влияние хроники на фильм «Она защищает Родину». Перенесенным из «Разгрома немецких войск под Москвой» выглядит финал картины: мимо виселицы, приготовленной для Прасковьи Лукьяновой, жители медленно несут гробы с телами погибших партизан. Митинг на площади, сверкающая белизна снега с черными квадратами гробов — точно так же показывался в «Разгроме немецких войск под Москвой» освобожденный Волоколамск.

В фильме «Она защищает Родину» была сделана попытка прийти к новой мере реализма, отказаться от привычных приемов обработки жизненного материала. Но выдержать картину в этой документальной стилистике до конца Каплер и Эрмлер не сумели. Привычная инерция взяла свое. Появляется традиционный сюжетный мотив: П. Алейников и Л. Смирнова уверенно разыгрывают любовный комедийный дуэт. Фенька ласкается к своему возлюбленному, мечтает о том, как они будут жить после войны, и уже ясно, что кто-то из них двоих погибнет. Этот штампованный, а в суровом материале данной картины особенно фальшивый ход неизбежно вызывает новые диссонансы. И уже Прасковья Лукьянова, живущая только своей ненавистью, мирно крутит швейную машину, лукаво спрашивает Феню: «Ну, ты думаешь выходить замуж за Сеньку, а то, смотри, я сама на нем женюсь?»

Попытка отбросить традиционные каноны не была осуществлена в фильме «Она защищает Родину» с достаточной решительностью.

Более последовательным в своем документализме был выпущенный несколькими месяцами раньше фильм С. Герасимова и М. Калатозова «Непобедимые». Снимавшийся в осажденном Ленинграде, большей частью на натуре, он воссоздавал образ города, вступившего в борьбу. Воздушная тревога, трамвай, застывший на рельсах, люди, спешащие в бомбоубежище, опустевшая улица, а затем ленинградские крыши, бойцы противовоздушной обороны на своих постах, снятые сверху узкие колодцы дворов, закопченные цехи заводов, жители на строительстве оборонительных рубежей — все это было увидено острым взглядом летописца эпохи...

ПОБЕДИТЕЛИ

«Марите»

«Рядовой Александр Матросов»

Особенно сильно была снята сцена эвакуации. Объектив оператора запечатлевает развороченную войной жизнь. Поток беженцев — усталые, запыленные лица, повозки с домашним скарбом. А затем бомбежка, разбегающиеся во все стороны люди, девочка в одной рубашке у разбитой повозки черные фонтаны земли и перекошенный взрывом телеграфный столб на первом плане, как символ войны и разрухи.

Но авторы картины не ограничиваются внешне точными описаниями войны, эвакуации, бомбежки, жанровыми зарисовками вроде голодной блокадной свадьбы. Герасимов и Калатозов пытаются постигнуть и выразить эмоции, настроения того времени. Они запечатлевают его ярость, показывая жену Пронина, исступленно кричащую солдатам: «Бейте их!» Они видят его бесшабашную храбрость в ленинградском Гавроше — Сережке, копающем под артобстрелом картошку. Они раскрывают его непоказное упорство в рабочих, сутками стоящих у станков.

Картина «Непобедимые» осталась в нашем кино интересным и точным документом времени. Тем не менее в момент выхода на экраны она не была оценена так высоко, как, скажем, «Секретарь райкома», и не пользовалась таким успехом. Одна из причин этого заключалась, очевидно, в рыхлости фильма. Он был неупорядочен, его сюжет делал странные, подчас совсем алогичные зигзаги, когда инженер Родионов (Б. Бабочкин), создатель нового танка, вдруг оказывался во главе танкового десанта, самолично гнался за гитлеровским офицером и убивал его на кладбище среди могильных крестов.

Все виденное авторами еще не уложилось, не переплавилось в их творческой фантазии. Они как бы переживали период первоначального накопления материала.

Эстетически утвердить новую меру реализма, найти форму, адекватную материалу военной действительности, киноискусство смогло только через год в фильме «Радуга».

●

«Радуга», поставленная М. Донским по одноименной повести Ванды Василевской, получила широкое признание советского и мирового зрителя; ее непременно упоминают во всех исследованиях, посвященных советскому кинематографу. И все же можно утверждать, что «Радуга» осталась недооцененной как практиками, так и теоретиками нашего кино, оказала меньшее влияние на развитие советского киноискусства, чем можно было ожидать. Важно понять, что же в действительности представлял собой этот фильм в истории нашего кинематографа.

«Радуга» — фильм о страданиях и о сопротивлении народа. Герой фильма — это все небольшое село, появляющееся в первом кадре, каждый его житель, каждый дом. Скособоченные избы на пригорке, замерзшие маленькие оконца, дымы над крышами и

«Повесть о настоящем человеке»

«Молодая гвардия»

снег, снег... Занесенные дороги, опушенные инеем ветви деревьев (можно только гадать, каким чудом оператору Б. Монастырскому в далеком знойном Ашхабаде удалось передать эту северную зиму). А потом мы входим в дома: сени с земляным полом, низкие потолки, истощенные, бледные лица детей, подвешенная люлька, лохмотья... такой деревни еще не видел наш экран. Она показывается во всей своей оголенной нищете и во всем трагизме существования. Режиссер не отворачивается от страшного и жестокого: беременную женщину в одной рубашке гоняют по улице, долго-долго в неверном свете луны мечется ее тень на снегу; убитый мальчишка повисает на колючей проволоке, предсмертный крик «мама!» разносится над безмолвным селом.

Как же воспринимались эти кадры?

Еще в 1944 году на совещании по вопросам художественной кинематографии говорилось, что некоторые из наших картин о войне страдают грубым натурализмом. В первую очередь это относилось к таким фильмам, как «Радуга», «Она защищает Родину». Натуралистической были названы сцена из фильма «Радуга», где Малючиха с детьми топчет ногами могилу только что похороненного мальчика, эпизод в фильме «Она защищает Родину», где Прасковья давит танком немца.

Но действительно ли эти сцены были натуралистичны или же они попросту ломали привычные представления о реализме в кино? Это вопрос чрезвычайно важный, требующий того, чтобы на нем остановиться подробнее.

В 1942 году на вечере, посвященном англо-американскому кино, Александр Довженко выступил с речью, которая, пожалуй, могла бы стать художественным манифестом нашей кинематографии военных лет, настолько ясно в ней было определено место художника в дни войны и вытекающая из этой позиции эстетика военного кинематографа.

«...Все мировое прогрессивное искусство я рассматриваю сегодня с этих наших кровавых полей, потому что на них решается сегодня судьба человечества, следовательно, и судьба всего искусства».

Довженко призывает к искусству пристрастному, гневному. Точка зрения художника «с кровавых полей войны» властно требует «р а з д в и г а т ь   р а м к и   д о з в о л е н н о г о   в   и с к у с с т в е» (разрядка моя.— *Ю. Х.*).

«То, что в угоду вкусу, в угоду эстетическим требованиям века считалось запретным как слишком страшное, слишком гнусное, слишком жестокое, физиологическое, то просится сегодня на экран...

Сегодня должен быть притянут на экран массовый фашистский детоубийца, вешатель, растлитель малолетних, убийца раненых, стариков и детей... Сегодня требуют экрана виселицы, переполненные несчастными, пылающие здания, закопанные живыми в землю. Содрогается земля от стонов бесчисленных немецких жертв. Не забудьте нас!

Не гнушайтесь ужаса нашей смерти!»

Этот крик души художника, пожалуй, самый убедительный ответ всем пуристам, упрекавшим Донского и Эрмлера в «натурализме», «жестокости», «неэстетичности». С поразительной интуицией угадал здесь Довженко новые требования эпохи к искусству.

В 1945 году, побывав на премьере «Радуги» в Риме, Джузеппе Де Сантис — тогда еще просто кинокритик — писал следующее: «Всем, кто будет читать эти строки, мне хочется крикнуть: «Спешите смотреть «Радугу». Это лучший из фильмов, появившихся на наших экранах с тех пор, как Италия, освободившись от фашистской диктатуры, стала получать заграничную кинопродукцию.

Это подлинно поэтическое произведение, шедевр, какой редко встречается.

Для того чтобы найти что-либо подобное в мировой кинопродукции, нужно вернуться к таким фильмам, как «Броненосец «Потемкин», «Варьете», «Трагедия шахты», «Великая иллюзия». Для Де Сантиса фильм явился художественным откровением. Он увидел в нем воплощенными те принципы, которые отстаивал как критик и которые впоследствии осуществлял как режиссер. Причем характерно, что как раз о сцене похорон он пишет, что она «не имеет равной в истории кино».

Мнение Де Сантиса отражало те сдвиги, которые произошли в мировом прогрессивном кинематографе.

Жестокая правда войны определила в это время принципы изображения врага на экране. В советском довоенном кино существовала прочная антифашистская традиция. В «Профессоре Мамлоке», «Семье Оппенгейм», «Болотных солдатах», созданных по произведениям прогрессивных немецких писателей Вольфа, Фейхтвангера, Бределя, разоблачались фашистская государственная система,

насилие, расизм, утверждалось мужество немецких коммунистов, людей, не примирившихся с нацизмом, людей, восставших против гитлеровского террора. Но в агрессии против России германский фашизм хотел не только подавить политических противников, а уничтожить народ. Как писал Гитлер в «Майн кампф»: «Немецкий меч должен был завоевать землю немецкому плугу».

В эти годы для советского народа, для нашей армии, для искусства каждый немец, пришедший с оружием на нашу землю,— враг. Теперь уже по большей части нет возможности исследовать, кто из немецких солдат стреляет по желанию, а кто по необходимости. Они стреляют — этого достаточно.

Сегодня трудно читать симоновское «Убей его!» Но когда в 1942 году Михаил Царев с экрана* призывал: «Так убей же его скорей. Сколько раз увидишь его, столько раз его и убей»,— в звенящих, срывающихся на крик словах звучал голос народа.

Шел исторически неизбежный процесс. И. Эренбург, выступая на совещании писателей в 1943 году, говорил: «Война без ненависти безнравственна, как сожительство без любви... война требует не того, чтобы ее описывали, но того, чтобы ее поддерживали: не чернил, горючего». Эти слова могли бы стать эпиграфом ко всем фильмам о жизни наших соотечественников в оккупации. «Горючее ненависти» пылало в фильме «Она защищает Родину», породило образ эсэсовца с кривой улыбочкой, удовлетворенно наблюдающего агонию расстреливаемых людей. С яростью изображал оккупантов Донской в «Радуге». Садисты без проблесков человечности — таков и комендант с жидкой прядкой волос на лбу и выродки-солдаты. Авторы этих картин не только учили ненависти, но и сами были охвачены ею. Характеры оккупантов были не только образами жизни, но и зеркалом авторского отношения.

Искусство не желало углубляться в характеры врагов, попыток дать психологически сложный характер почти не делалось. Пожалуй, только Б. Барнет в фильме «Однажды ночью» сыграл умного, убежденного фашистского офицера.

И тем не менее сильные, убедительные образы врагов были созданы в картине, где ненависть художника достигла апогея. Это был фильм «Человек № 217», созданный в конце 1944 года.

Дом бакалейщика Крауса — зверинец, где все ненавидят друг друга. Тучный хозяин с прусской жесткой щеточкой усов, всех подозревающий в стремлении его ограбить,— В. Владиславский. Его ничтожная жена-

* «Концерт фронту». Центральная студия кинохроники, 1942. Сборник открывал Мих. Царев, читавший стихотворение К. Симонова «Убей его!»

«Звезда»

«Бессмертный гарнизон»

наушница. Дочь, мечтающая выйти замуж,— Л. Сухаревская. Старая жилистая шея, жиденькие крашеные кудельки, постоянная, с трудом сдерживаемая истерика. И плотоядный огонек в глазах, когда можно самой зарезать курицу, посмотреть, как течет кровь.

И в этот дом попадает угнанная в Германию Таня Крылова, здесь она испытывает полную меру надругательств над человеческим достоинством. Это фильм о науке ненависти, которая только одна и может помочь человеку вынести эту страшную войну. Старый ученый Сергей Иванович — В. Зайчиков погибает, потому что был слишком мягок. Не выдерживает, умирает веселая, беззаботная хохотушка Клава — А. Лисянская. Выжила Таня, потому что ее питала ненависть, жажда возмездия.

Фильм начинается с разоблачения расизма. Для Краусов Таня, Сергей Иванович — не люди, а скоты, низшая раса. Но трагизм Таниной судьбы состоит еще и в том, что к концу своего пребывания в доме Крауса, в финале фильма она приходит к тому же выводу относительно немцев. «Они не люди!» — убежденно восклицает Таня. И это не впечатление минуты, она повторяет эту фразу, видя пленных немцев, идущих по Садовому кольцу. Во весь экран режиссер дает ее ненавистно прищуренные глаза; седые волосы, черный платок, контрастирующие с молодым лицом. Словно от имени всех жертв фашизма Таня — Е. Кузьмина убежденно говорит: «Это обыкновенные немцы. Я их знаю. Они виноваты все и пусть отвечают все».

Односторонность этого взгляда сегодня ясна без всяких комментариев. Но признавая ложность такой концепции, противоречащей правде истории, нельзя не видеть того, что картина отразила правду справедливой ненависти народа в годы войны.

Фильм М. Ромма был односторонен. Но для этой односторонности имелись объясняющие обстоятельства: печи Майданека и Освенцима. И при всей своей односторонности он правдивее передал взаимоотношения враждующих лагерей в годы войны, чем вышедший уже в наше время фильм Андре Кайатта «Переход через Рейн», удостоенный Гран при на Венецианском фестивале 1960 года, где попавший в плен француз оказывается любимцем всей немецкой деревни. Его сажают на место убитого на фронте главы семьи, девушка, жестоко оскорбленная его другом, выходит за него замуж. История фальсифицирована во имя интересов «общего рынка».

Советское искусство времени войны было гневным, но не бесчеловечным.

Герасимов, Калатозов, Ромм, Эрмлер, Донской смотрели «с кровавых полей» России. Это определило не только их отношение к врагу, но и «пределы дозволенного», сти-

«Дом, в котором я живу»

«Солдаты»

листику фильмов. Они «не гнушались ужасов, не отворачивались от умерших неэстетичной смертью». Это нельзя было стыдливо увести за рамки кадра.

И не случайно Р. Росселлини, так же, как Де Сантис, восхищавшийся «Радугой» и называвший Донского в числе своих учителей, в эти же годы создает «Рим — открытый город»*, в котором показывает пытки коммуниста Манфреди — раскаленное железо, прижигающее тело, кровавые подтеки на груди потерявшего сознание человека. Это не было «типичным кинематографическим злодейством», как полагали некоторые критики. Джузеппе Феррара в своей книге «Новое итальянское кино» очень верно пишет. «...Все это вполне реальные картины эпохи Сопротивления. Росселлини глубоко понял это и показал все, вплоть до страданий истязаемого тела; он ничего не утаил, чтобы не исказить». Ничего не утаил и Донской, поэтому и создал картину поразительной силы. Он понимал, что жертвы приносились в борьбе, из страданий вырастало сопротивление.

Удивительная деталь. В картине, где так много страданий, крови, смертей, почти нет слез. Люди не плачут. Все высушено ненавистью, жаждой отмщения.

* «Рим — открытый город» вышел на экраны в сентябре 1945 года, через девять месяцев после демонстрации в Риме «Радуги».

Малючиха, укравшая тело убитого сына, обсуждает с детьми, где его лучше похоронить. Обмытый Мишка лежит, завернутый в кусок домашнего полотна, и дети молча кидают пригоршни теплой домашней земли в его могилу, вырытую в сенях. Все чувства запрятаны глубоко, но они напряжены до предела, рвутся наружу, и только колеблющийся свет коптилки выхватывает то чье-то лицо, то руку, то кусок стола. Мишку закапывают. По его могиле, чтобы не осталось холмика, ходят взад и вперед, мерно утаптывая землю, Малючиха, черненький худой мальчишка, девочка с кукольными глазами. И только тогда кривится в плаче лицо трехлетнего малыша с перевязанной щекой. Но его слезы еще больше подчеркивают сухое упорство остальных. Даже дети обретают это взрослое терпение.

В знаменитой сцене с кукушкой, когда звероподобный немецкий солдат поочередно наводит винтовку на всех детей, а потом разряжает ее в деревянную кукушку, высунувшуюся из часов, можно увидеть желание режиссера «поиграть на нервах» зрителя. Но бесспорно, цель Донского была иной и очень важной. Последовательно, упорно он говорил о том же — о мужестве, стоицизме народа. Ведь главное в этой сцене — поведение детей. Они «молчат и смотрят». Только самый старший, восьмилетний мальчишка, напря-

ПОБЕДИТЕЛИ

«Сказ о матери»

«Летят журавли»

женно следит за мушкой винтовки и бросается, закрывая собой то одного малыша, то другого. А они молчат. Заплакал только совсем несмышленый ползунок, испуганный грубым окриком солдата.

Если механически квалифицировать натурализмом все жестокое, кровавое, грубое, перенесенное из жизни на экран, то «Радуга»— натуралистическое произведение. Если же понимать под натурализмом бескрылое описательство, эмпирическое собирание фактов, не связанных общей идеей, то в «Радуге» нет и следа натурализма.

«Радуга» знаменовала дальнейшее расширение реализма в кинематографе. Она ломала картонную эстетику многих фильмов. Пришла подлинность народной трагедии.

Отсюда появились в художественном строе фильма моменты, которые предваряли достижения неореализма и были восприняты затем в итальянских фильмах, как откровение.

В «Радуге» нет деления на главные и второстепенные образы. Донской решительно отказывается от принципа «звезд» и подыгрывающего фона. Эстетический принцип выражает жизненное соотношение. Коллективный герой возникает потому, что вся деревня живет одной думой, одной судьбой, одним сопротивлением.

Сохраняя композицию повести, Ванда Василевская и Донской не только разрушают привычное деление на главные, второстепенные, эпизодические образы, но и так же решительно ломают канонические принципы сюжета. Нет шпиона, нет любовной истории, вокруг которой вертятся все события, нет «утепляющей» комедийной пары. Сюжетная бутафория отменяется столь же категорично, как и каноническая система персонажей. Это кажется сейчас естественным и простым. Но когда появилась «Радуга», это было неожиданным, трудно воспринимаемым. «Простота и несложность сюжета почти что разочаровывают,— признавался рецензент французской газеты «Марсельеза».— Мы еще отравлены фильмами со сложным сюжетом,— продолжает он,— наше зрение не может переносить эту ослепляющую, как снежные поля, правду».

Сама история давала художникам такой драматический материал, что не было необходимости решать его придуманными коллизиями, боковыми ходами.

Но разве вторая половина 30-х годов не принесла ситуаций, исполненных огромного драматизма? Бесспорно. Однако существенное различие заключалось как раз в том, что искусство второй половины 30-х годов должно было миновать самые трагические коллизии своего времени.

Киноискусство военных лет не только столкнулось с материалом небывалого драматизма, но и прямо, без утайки этот драматизм раскрыло. Война повысила ответственность художника, но и увеличила его самостоятельность, ибо в эти годы совершенно отсутствовал конфликт между «социальным заказом» и личными пристрастиями художника. Искусство с воодушевлением осуществляло свою гражданскую миссию. Художник гордился своим званием воина.

Неприкрашенность изображения жизни народа, жестокий реализм соединяются в «Радуге» с поэтическим взглядом на мир. У Донского в высшей степени развита способность видеть человека и события в слиянии с природой, ощущать течение времени в согласном движении жизни человека и смены пейзажных мотивов. Так появляется в «Радуге» образ скованной, замороженной природы, сливающейся с образом нашествия. Но расстрелу Олены Костюк уже сопутствует иной пейзажный мотив: первые проталины, ручей, несущий рыхлые комья снега,— он возникает на экране, как бы предвещая близящееся освобождение. И яркое утро встречает наступление советских воинов — лыжники мчатся в белых костюмах по ослепительно солнечному снежному косогору. Радостный аккорд, симфония белого, светлого, солнечного входит в финал фильма. Он завершается полукружьем радуги — символом освобождения и надежды.

«Радуга» была фильмом народным, выражавшим в своих концепциях и художественных приемах его настроения, психологию, поэзию. И характерно, что, например, американская кинематография — искусство народа, не пережившего трагедию нашествия,— не смогла создать в годы войны произведения такой эмоциональной силы.

Это достаточно ясно признавали сами американские критики. В статье «Война на двух кинофронтах» Бослей Кроутер, обозреватель «Нью-Йорк таймс», довольно раздраженно писал: «На прошлой неделе... нам пришлось посмотреть три голливудских фильма, в которых о войне говорится в таком тоне, словно это не война, а футбольный матч «Розбау».

В противовес этим фильмам мы увидели один русский фильм, дающий подлинное представление о войне и насыщенный мужеством и муками народа, страдавшего и претерпевшего свои страдания.

Этот фильм — «Радуга».

Значение «Радуги» было огромным. Она явилась подлинным откровением для западноевропейского и американского зрителя, показав ему войну, какую он не знал и не представлял. Эта картина оказала прямое влияние на послевоенное прогрессивное киноискусство и прежде всего на итальянский неореализм.

«Радуга» явилась убедительным свидетельством того, что в нашем кинематографе начинается этап более углубленного, правдивого изображения народной жизни.

●

Так за короткий срок киноискусство прошло путь от первых наивных прямолинейных боевых киносборников до фильмов, обозначивших новую ступень развития советского кинематографа. Фильмов — потому что «Радуга» не была единичным явлением, как и не было единственным направление, ею представленное.

Шли напряженные поиски в разных жанрах, разных областях киноискусства. Быть может, не всегда приводившие к полным и безусловным победам, однако, во всяком случае, многообещающие и важные.

Удивительно, но суровый военный климат оказался плодотворным для искусства. В нем родилась Седьмая симфония Шостаковича, «Василий Теркин» Твардовского, «Нашествие» Леонова — эти примеры можно умножить.

Особенно ясно эта закономерность проступает в кинематографе.

Думается, что расцвет искусства в годы войны связан с тем, что инициатива самих масс, инициатива партии и народа решала в эти годы очень многое. И искусство вовсе не изменило своим революционным традициям. Наоборот, оно продолжало их, органически воплощая идеалы нашего строя.

Инициатива творческих работников, остро ощущавших требования времени, в дни войны проще реализовывалась.

В 1942 году, выступая на совещании деятелей искусств в Комитете кинематографии, Евгений Петров говорил: «Срок от написания сценария до выхода картины на экран сократился вдвое, ибо отпала многомесячная вальпургиева возня с консультантами и референтами. Это громадное достижение советской кинематографии. Оно должно быть закреплено».

Искусство получает возможность коснуться тем, ранее недоступных. Пьеса Л. Леонова

«Жажда»

«Баллада о солдате»

«Нашествие» и фильм, поставленный по ней А. Роомом,— пример того, как в годы войны расширялись пределы изображаемого в искусстве. Пусть опосредствованно, косвенно, в него входит трагедия тридцать седьмого года.

Главный персонаж пьесы и фильма Федор Таланов — человек с «подпорченной» биографией: он сидел в тюрьме. О причинах его заключения в пьесе говорится глухо, упоминается некая женщина, в которую он — очевидно, из ревности — стрелял. Но этот камуфляж никого не обманывал уже в дни появления фильма*. Для всех было ясно, что Федор сидел по обвинению в политическом преступлении, что он не считает наказание справедливым и у него есть право на обиду.

Художник призывал героя забыть о прежних несправедливостях в годину народных испытаний, призывал к единству перед угрозой врага. Но Леонов обращается и к окружающим его людям — им надо загладить свою вину перед героем. Именно эта сторона пьесы была очевидна в фильме, прочерчена в исполнении О. Жакова, создавшего в роли Федора Таланова, быть может, самый сильный и самый сложный образ киноискусства военных лет.

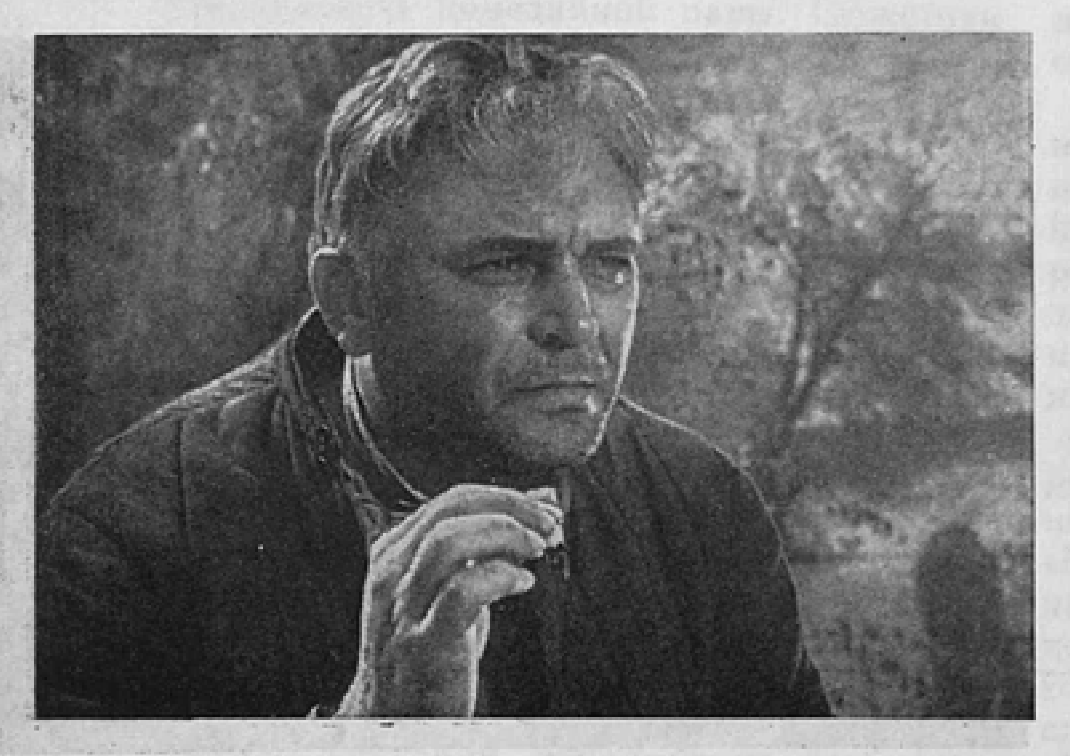
Трагедия его Федора вовсе не в прошлом. Она вся сейчас в ударах, которые наносятся по кровоточащим ранам.

Федор — Жаков появлялся в родительском доме напряженный, как струна. Его странно изогнутая фигура четко вырисовывается в проеме двери. Размякнуть, открыться — этого-то он не может себе позволить: потом будет больнее. Нарочито грубый, вызывающий тон в разговоре с родными и тоскливое ожидание «вопросов», сменявшееся проблеском надежды.

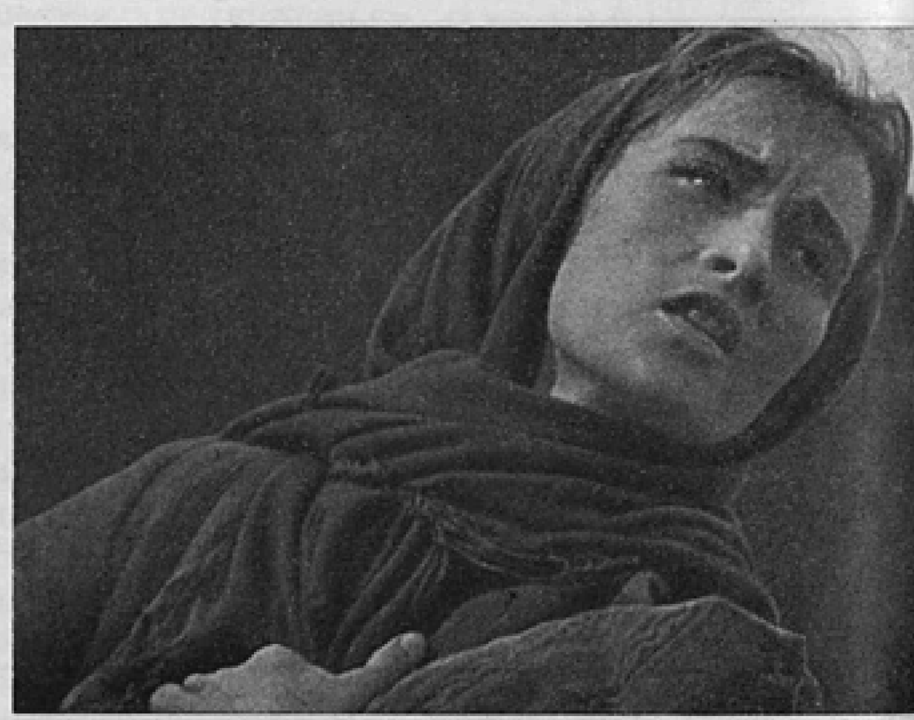
И вот сцена между председателем исполкома Колесниковым и Федором. «Почему мне вас бояться?» — сухо спрашивает Колесников. «Да ведь сынок-то меченый»,— издевательски тянет Жаков — Федор, и его худое тело изгибается в ёрнической позе. Но за бравадой, за наглым вызовом артист передает напряженное ожидание. Надежда, почти мольба вдруг прорывается в его просьбе: возьмите в отряд, я буду делать все, что надо. И решительный отказ Колесникова. Сцена трагическая. В сущности говоря, каждый из собесед-

* Во время обсуждения картины на Художественном совете К. Симонов говорил: «Мне кажется, что вы несправедливо упрекаете Леонова в том, что он не сделал Федору правильной биографии. Я не сомневаюсь, что в первоначальном замысле автора Федор был другим. Ни один писатель этого не предположит, никому в голову не придет, что Леонов мог с самого начала писать уголовника Федора. (М. Ромм: «Точно».) Это был репрессированный по политическим мотивам человек». *(Цит. по стенограмме.)*

ПОБЕДИТЕЛИ



«Судьба человека»



«Повесть пламенных лет»

ников по-своему прав: Федор знает, на что он способен, знает, что он был несправедливо репрессирован. Но все это неизвестно Колесникову, и он не может брать к себе в отряд подозрительного человека. Зритель может догадываться, кто виноват в трагических предпосылках этой ситуации, но не может в данный момент никого конкретно обвинить. Он получает право на это обвинение уже потом, когда отец патетически обращается к сыну: я хочу знать, кто входит в мой дом, и — это блестяще сыграно актером — Федор отшатывается, точно получив удар в лицо, а затем, сгорбившись, запахнув пальто, медленно уходит.

Леонов заставляет Федора снова и снова биться о стену недоверия. Пробить ее он может только ценой собственной жизни. В том, как Федор — Жаков стреляет в немецкого полковника, нет безрассудной отчаянности. Это отчаяние, соединившееся с холодной ненавистью к оккупанту.

«Нашествие» — пьеса и фильм больших человеческих страстей, и заслуга А. Роома в том, что он сумел найти кинематографический эквивалент напряженному, концентрированному леоновскому письму.

Леоновская тема человека из подполья обретала непреложность изобразительного документа в сцене появления Фаюнина — Ванина. После тяжкого удара взорвавшегося самолета гас свет, распахивались окна, темнота, в которую на секунду погружался талановский дом, как бы отсекла прошлую мирную жизнь. Приносили лампу, и в неверном, колеблющемся свете, точно из сгустка темноты, возникала фигура старика со странническим посохом и котомкой за плечами. Протягивая руки, как слепой, к хозяевам, он стонал непрерывно, тоненько, оглядывая все, точно пытаясь что-то вспомнить, поймать; сквозь бессвязные звуки начинали пробиваться отдельные слова, мутные старческие глазки приобретали осмысленное выражение. Он униженно благодарил Анну Николаевну за заботу ее, а на удивленный вопрос: «Откуда вы меня знаете?» — уже не без удовольствия лукаво отвечал: «Знаю, милая, все помню и даже креслице это с подпалинкой внизу». И когда кресло переворачивали, убеждались, что подпалинка действительно есть, тоненький, жалобный тон превращался в торжествующий рев. Странник уверенно, как на трон, усаживался в широкое кресло, палка в его руках превращалась в знак власти, величия, а забытый богом старик в городского голову, купчину Фаюнина, дождавшегося наконец своего светлого часа. С удивительной точностью и силой Ванин проиграл любимый леоновский мотив: подпольное, жалкое, до поры до времени скрывавшееся, вдруг обретало силу, становилось страшным. Быть может, никогда еще на нашем экране не возникал столь темный, зловещий образ, с его жадным

«Мир входящему»

«Иваново детство»

интересом к чужой боли, сладостью провокаторства, неутомимой жаждой власти и безграничным страхом за свою шкуру.

Линия психологического реализма была продолжена в фильме «Однажды ночью». Режиссер Борис Барнет поставил картину внутренне полемическую. Он рассказал о подвиге, совершенном человеком, который, казалось, ни на какой подвиг не был способен. Тоненькая, беззащитная девчонка оказывается ответственной за судьбу трех раненых бойцов, спрятавшихся на чердаке. Актриса Радченко показала, что ее героиня умирает от страха при одном виде немцев, и тем не менее она идет на чердак и несет еду раненым бойцам. Это героизм слабого, сила, показанная через бессилие. Фильм Барнета волновал именно потому, что мы увидели здесь человека в борьбе с самим собой, увидели не только подвиг, но и психологическую цену подвига.

В «Нашествии», в фильме «Однажды ночью» намечались те тенденции, которые отчетливо выразились в кинематографии начиная с 1955 года. Истории человеческих душ, взаимоотношения человека и времени — вот что станет определяющим в лучших фильмах о войне, созданных во второй половине 50-х — начале 60-х годов.

●

Разными путями шел кинематограф к новому уровню реализма. Если «Радуга», вобрав и переплавив опыт документального кино, развивала традицию поэтического кинематографа, используя систему метафор, лейтмотивов, аллегорических противопоставлений, то «Родные поля», также ломая старые сюжетные схемы, создавая образ коллективного героя, представляли тем не менее иную, условно говоря, прозаическую традицию. Сценарий М. Папавы «Быковцы», по которому ставил фильм Б. Бабочкин, удивлял очень вольным композиционным построением. Жанровые куски и лирические объяснения, шумные собрания и сокровенные ночные разговоры — все вольно, прихотливо перемежалось в этом сценарии о жизни деревни военных лет. Его невыстроенность, разбросанность смущали многих деятелей кино и критиков. Картину упрекали в растянутости, некинематографичности.

Но отсутствие острой интриги было моментом производным, спор об обновлении сюжета был, в сущности, спором о реализме в кино.

Связь между изменением сюжетных приемов и новой точкой зрения, мерой проникновения в действительность была уже ясна некоторым художникам. «Наши сценарии, строящиеся по тематическому плану, часто отличались очень легкой конструкцией... должен быть герой, для «озеленения» должна быть девушка, для «утепления» старик. Все концы драматургически сводились с концами. Если ружье висело на стене, значит, оно стреляло. Если в одном эпизоде герой говорил «а», то в другом он обязательно говорил «б». И получался мир иллюзорный, мир неправды... Сейчас у нас появляются произведения многослойные, которые берут жизнь во многих опосредованиях»,— так говорил в 1943 году Борис Горбатов, и наблюдение его оказалось точным.

Сюжетное построение «Родных полей», с точки зрения драматургии, как она проявлялась в «Секретаре райкома», было, конечно, совершенно еретическим, ломающим все каноны.

Авторы исследуют деревню военных лет спокойно, внимательно. На экране возникают редкие перелески, заснеженные поля, церковь на пригорке, избы лепятся одна к другой. Поэзия неброского пейзажа среднерусской полосы подчеркивается старой протяжной песней про «Ясна сокола». С визгом толкаются бабы в очереди у сельпо. И вдруг смех смолкает, по цепи спешно, точно отталкивая от себя беду, передают друг другу похоронную бумажку, и истошный женский крик прорезает тишину. А потом другая ночная тихая деревня — сугробы на улицах, темные окошки изб и старик сторож ходит, время от времени постукивая колотушкой, отгоняя беспокойные мысли о фронте. И не ложится спать, всю ночь катает валенки для бойцов деревенский мастер.

Ничего не приукрашивая, ни о чем не умалчивая, Папава и Бабочкин показали подлинные картины жизни советского русского села начала 40-х годов. И потому что их интересовала в с я эта жизнь, с ее горестями и радостями, с мучительным ожиданием вестей с фронта и тяжкой работой на полях, с ее смертями и рождениями, потому что им был важен каждый человек, крепивший колхоз — крепость обороны, поэтому им пришлось отказаться от жесткого сюжетного каркаса, не пускавшего в фильм всю полноту, многосложность жизни.

Любопытно проследить, как в фильме Бабочкин окончательно отсекал рудименты интригующего кинематографического сюжета. Так ушла вся линия сына Выборнова, оказавшегося дезертиром, история его разоблачения и отцовского осуждения. Авторы «Родных полей» могли бы подписаться под высказыванием С. Герасимова: «Желание найти во что бы то ни стало в рассказе о людях войны резкий сюжетный поворот, острую фабульную ситуацию часто приводит авторов к ложным мотивировкам, граничащим по меньшей мере с наивностью. Серость современного искусства может начаться как раз в тот момент, когда художник амнистирует себя от необходимости глубоко и по возможности до конца понять жизненную природу человека, идущего в бой, и прикрывает свое невнимание к жизни точностью сюжетного построения...»

●

Так, на рубеже 1944—1945 годов в нашем кинематографе отчетливо выкристаллизовываются тенденции, которые должны были вывести его на новые рубежи, обещали расцвет. Стремление народа познать свое истинное место в истории, познать себя выражается в тяготении к неприкрашенной правде...

Однако жестокая правда «Радуги», острота внутренних психологических конфликтов «Нашествия», свобода и многослойность изображения жизни в «Родных полях» не получили в кинематографе первых послевоенных лет того развития, на которое можно было бы рассчитывать.

Существенные причины определили иные пути движения киноискусства.

Кончался 1944 год.

В искусстве все чаще дает себя знать тенденция к парадности, идет борьба против «грязи», «грубости», «неряшливости» героев. И вскоре на просмотре материала «Дней и ночей» Симонов тревожно отмечает «военную парадность, которой на войне нет», язвительно замечает, «что, если бы в Сталинграде генералы ходили в таких шинелях и еще в шапках со звездами, их бы убили немцы сразу». Но ему здесь же возражают: «Зачем показывать их оборванцами?», настаивают на форме с погонами, хотя погон в 1942 году еще не носили.

В подобной обстановке, конечно, сложно было развиваться искусству, требовавшему достоверности, документальной точности в передаче жизненной фактуры, показывавшему действительность в ее естественном движении.

На экраны вскоре выйдут фильмы, о которых можно сказать ироническими строками

«Самый медленный поезд»

«Живые и мертвые»

А. Твардовского из поэмы «Василий Теркин»:

Срок иной, иные даты —
Разделен издревле труд:
Города сдают солдаты,
Генералы их берут.

Исподволь зарождается в искусстве тенденция, которая в 1946 году заявит себя «Клятвой».

Вряд ли исследователь имеет право строить предположение относительно того, «что было бы, если бы»... Но безусловно, что культ личности, усиливавшийся по мере того, как война шла к победному концу, и достигший своего апогея в послевоенные годы, затормозил и исказил нормальное, естественное развитие киноискусства этого периода. Думается, что такие фильмы, как «Солдаты», «Два Федора», «Дом, в котором я живу», могли появиться раньше, чем они появились. В них искусство запоздало пережило тот этап освоения конкретного быта и психологии, подробностей жизни, возвращения к судьбе и подвигу рядового солдата, труженика войны, который оно начинало в 1943—1945 годах...

Теперь его упрекали в «подражании неореализму».

●

За годы войны было выпущено примерно 150 игровых фильмов.

Они были различны по художественному уровню, по стилистике. Но все киноискусство этих лет отличается глубоким внутренним единством. Его создатели считали себя «мобилизованными и призванными» и работу свою рассматривали прежде всего с точки зрения того, что дает она фронту, помогает ли приблизить победу. Отсюда гражданственность этого искусства, его патриотический пафос. Отсюда и народность, демократизм этого искусства в самом полном, истинном смысле этого слова. Художник и его зритель болели одной тревогой, жили одной ненавистью, одной мечтой. Поэтому старые, покоробленные пленки военного времени остаются летописью чувств, страстей народа.

В эстетическом развитии нашего кинематографа военные годы, как мы пытались показать выше, также сыграли большую роль. Художественные искания в фильмах 1941—1945 годов были крайне напряженными, а результаты весьма значительными. Киноискусство привело на экран новых героев народной жизни, открыло неизвестные пласты действительности, резко пересмотрело представление о границах реалистического в кинематографе. И его открытия не пропали даром. Традиция не была прервана.

В трудные для нашего кинематографа годы эстафета героического пафоса, художественной правды лучших военных фильмов была подхвачена «Молодой гвардией», чтобы вручить ее в середине 50-х годов новому поколению кинематографистов.

«У твоего порога»

«Жаворонок»

ПОБЕЖДЕННЫЕ

Кадры из немецкой хроники 1941 года

БОЙЦЫ ВСПОМИНАЮТ МИНУВШИЕ ДНИ...

Мы публикуем воспоминания, очерки, дневники военных лет. Писали их разные люди. Сегодня это люди мирных профессий — режиссеры, писатели, операторы, критики, актеры... Двадцать лет тому назад все они были солдатами. Их молодость совпала с грозными годами Отечественной войны. Этого они никогда не забудут. Темы войны, образы войны принесли они с собой в наше искусство. Драгоценное поколение нынешних сорокалетних, двадцать лет тому назад спасшее мир!.. Как много оно вынесло на своих плечах! Скольких мы не досчитываемся сегодня! Среди тех, кто остался на полях сражений, были и кинематографисты... Но большинство еще не успели стать кем-либо в мирной жизни. Со школьной скамьи они шагнули в бой. Судьба определила этим юношам быть только солдатами...

Каждый год собираясь в мае за огромным «круглым столом» победителей, бойцы вспоминают минувшие дни, вспоминают своих погибших друзей, свою молодость, и воскресает мир чувств и мыслей, которыми все мы жили в годы войны. За нашим «круглым столом» строевой командир пехоты, участник боев на Украине, в Молдавии, Румынии, Венгрии, Чехословакии Николай Прозоровский; рядовой, а затем майор Семен Фрейлих, закончивший войну в Чехословакии; начальник разведки артдивизиона лейтенант Григорий Бакланов, освобождавший Вену и Будапешт; первая женщина-кинооператор Оттилия Рейзман, воевавшая у партизан Белоруссии и на Втором Украинском фронте; гвардии лейтенант Яков Сегель — артиллерист, окончивший войну под Веной; Владислав Микоша, принимавший участие в обороне Севастополя, сражавшийся на Волге, потом прошедший Венгрию, Чехословакию и Германию; Леон Сааков, начавший войну солдатом и ставший затем руководителем группы фронтовых кинооператоров; Любовь Калюжная — актриса, одна из многих с гордостью надевших солдатскую шинель; Ежи Плажевский из Варшавы — партизан, связной подпольного центра...

В нашем «круглом столе» могли бы принять участие еще многие авторы. Ибо те, кто сегодня составляет цвет нашей кинематографии, — это бывшие солдаты, прошедшие вместе с народом, его армией путь к победе.

Яков СЕГЕЛЬ, *режиссер*

Спутники

Когда-нибудь я стану старым и добрым, даже сентиментальным. Я стану вспоминать своих погибших однополчан красивыми, а они вовсе не были такими. Они были обыкновенные и прекрасные.

Саша Терещенко всегда казался старше своих лет. Был он коренаст, морщинист, снисходительно спокоен, положителен. У него всегда имелись запасные пуговички для гимнастерки и нитки — белые и черные, намотанные на иголки, воткнутые в изнанку пилотки.

Больше всего любил Саша уставы. Ходил обложенный ими, как броней, читал при каждом удобном случае. Искал в них ответы на любые вопросы и находил.

А танки шли по шоссе... И Сашина пушка стояла на шоссе, прямо на асфальте, и при каждом выстреле катилась назад. И тогда Саша упал телом на станину, чтобы не катилась, тут его и убило. А вокруг валялись уставы, в которых ничего не было написано о том, что нужно делать, когда пушка стоит прямо на асфальте и некуда закопать сошники.

Я, наверное, вспомню и Колю Бочкового. Он мечтал стать сельским учителем. Он любил без памяти детей. Он не делил их на мальчиков и девочек, а говорил и о тех и других вместе в среднем роде — оно.

— Подходит оно к тебе, глаза большие, любопытные, и спрашивает. А раз оно спрашивает, ты обязан ответить, потому что оно маленькое...

В этот момент и убили Колю. Мы стояли в дверях австрийского домика, и он мечтал. А когда я очнулся, он лежал поперек меня и умирал. В нас попали осколки от одного снаряда, только в него побольше.

А Коля Исаев был самый молодой и действительно красивый. Он был красив, как красивая девушка, и было ему только семнадцать лет.

Он был наводчиком. Ему стало страшно обидно, что враг покорежил, поломал его пушку, что она больше не стреляет, и он высунулся из укрытия, чтобы посмотреть, только посмотреть, откуда же стреляют. Сейчас я знаю, что стреляли из австрийского городка Грассау. Оттуда прилетели в тот день раскаленные болванки, которыми обычно стреляют по танкам.

Когда болванка пробила грудь Коли, крови не было. Болванка была очень горячей. Коля упал спиной на траву, и сквозь разорванную грудь, как будто бы проросла, проступила трава и полевые цветы. Мы написали на могиле: Герой Советского Союза Николай Яковлевич Исаев, хотя Коля и не был им.

И вот прошло двадцать лет. Я еще не стал старым и добреньким и утверждаю, что красив был один — Коля Исаев, но прекрасны были все трое.

Мы стояли над могилами друзей и говорили: «Вечная память!» Мы не понимали тогда, что эти привычные слова, скорее, относились к нам. Нам нужна была эта вечная память. В ней, в этой вечной памяти, должны были жить наши погибшие друзья. Жить!

Память наша подобна музею, с той разницей, что экспонаты не покоятся на тихих стендах, желтея, а живут, спорят. Они помогают жить нам, живым. В трудную минуту мы вспоминаем о них, зовем их, советуемся.

С конца войны прошло двадцать лет. Сегодня я буду вспоминать.

Я буду вспоминать людей, потому что люди — это всегда время. Люди — это всегда событие.

Первой я вспоминаю маму. Я буду вспоминать ее всю жизнь. Она поверила мне, что самая без-

---

Я. Сегель

опасная профессия на фронте — это летчик-истребитель. И она пошла просить Всеволода Илларионовича Пудовкина, чтобы он похлопотал и меня послали учиться на военного летчика.

Но темпераментный Всеволод Илларионович не сразу понял просьбу моей мамы.

— Никогда,— закричал он, и впалые его щеки задрожали от гнева,— позор. Прятаться от фронта, когда вся страна...

И он вкратце прокричал о собственном героическом поведении на фронтах первой мировой войны.

И потом только понял вполне патриотическую просьбу моей мамы.

Молчание длилось ровно одну секунду. Ровно одну секунду Пудовкин соображал. Потом закричал неожиданно жене:

— Аня! Лауреатский пиджак. Иду хлопотать за этого благородного молодого человека.

Лауреатский пиджак одевался в особо важных случаях. На нем блестели ордена и медали. Пиджак сражал собеседника. Отказать пиджаку было невозможно.

Всеволод Илларионович Пудовкин пронесся по коридорам какого-то очень значительного учреждения и повалился в кресло против какого-то очень значительного генерала. Он так торопился, что еле дышал. Вдобавок ко всему он забыл мою фамилию, но впечатление произвел. Генерал просьбу не понял, но на всякий случай меня отправили не на фронт, а в совершенно другую сторону.

Предписание было запечатано в конверт. Я думал, что тут же еду воевать.

А когда мужчина уходит на войну, его должна провожать красивая женщина. Вот и меня провожала очень красивая девушка. У нее были косы до самого пояса, которыми она очень гордилась. А я должен был явиться на сборный пункт уже остриженным наголо.

Девушка захотела сопровождать меня в эти дни всюду и вместе со мной отправилась в парикмахерскую. Чтобы сделать меня смелым, девушка отважно сказала соседнему мастеру:

— Подстригите меня под мальчика, — и ее великолепные длинные косы упали на землю.

И тогда только я разрешил постричь меня наголо.

А в третье кресло сел мужчина. У него были огромный высокий лоб и торчащие, как пружина, волосы.

— Сзади только чуть-чуть подправьте, — сказал он своему мастеру,— а височки только чуть-чуть подровняйте.

Так мы и подстриглись втроем вместе: девушка под мальчишку, я — наголо, а мужчина — чуть-чуть.

Девушка эта и сейчас мой друг. Она такая же красивая, только у нее больше нет тех кос. Зовут ее Оксана Головня. А мужчина, который сидел в третьем кресле, был знаменитый, всемирно известный кинорежиссер Сергей Михайлович Эйзенштейн.

...Я попал в армию. В новую жизнь. В ней все было непривычно. Непривычна одежда, форма. Непривычна команда, которую нужно было выполнять. Непривычна пища, которую нужно было есть и которая теперь называлась паек. Все было непривычно.

Я окончил артиллерийское истребительное противотанковое училище и оказался в воздушных десантных войсках. Это в мае 1943 года.

Говорят: «человек предполагает, а бог располагает». Это неверно. Человек и предполагает и располагает. Просто мне очень хотелось поближе к Москве, и мой путь к фронту прошел через город Киржач, через воздушные десантные войска.

Я и сейчас дружу с Геннадием Лейбутиным, солидным, полным сорокалетним человеком. На его боевом счету кроме орденов и медалей теперь уже числится один инфаркт миокарда. А подружился я с ним тогда, когда он был не солидным, не полным, а худым и рыжим. Инфаркта у него еще не было. Зато он поразительно метко стрелял из пистолета. Мы стреляли по мишеням, а он — по гвоздям. Мы приколачивали мишени к старым ящикам, а он сколачивал эти ящики пулями. Сейчас он кроме всего прочего писатель. В его переводах с венгерского идут пьесы, выходят книги...

...И вот под нами снова стучат колеса. Мы едем на фронт в теплушках, в товарном эшелоне.

Потом останавливаемся на каком-то небольшом разъезде, на небольшом полустанке. Я помню — на этом небольшом полустанке рядом с нашим эшелоном еще два. В одном едут наши десантники, а рядом, в другом,— югославы. Высокие, красивые, наверное, отважные и наверняка непонятные. Я никогда раньше не видел югославов; пойду погляжу, решил я, и вышел, но до югославов так и не дошел.

Откуда-то вывернулся наш связной Васильченко, запыхавшийся и взволнованный.

— Пошли, товарищ гвардии лейтенант, — сказал он,— гипнотизера покажу.

И он повел меня к соседнему эшелону.

— Подумаешь, тоже ваши фокусы на картах,— по дороге говорил Васильченко,—фокусы на картах— ерунда. А там гипнотизер, он, знаешь, как может загипнотизировать. Хочешь — загипнотизирует в одиночку, хочешь — отделением, хочешь — взводом. А может и целую роту, батальон загипнотизировать.

Я понимал, что Васильченко преувеличивает, он любил фантазировать. Но я никогда не видел гипнотизера и пошел за ним к соседнему эшелону.

По путям рядом с вагоном прогуливался высокий, стройный и тоже очень молодой офицер. Офицер скептически посмотрел на меня, а я на него. Он был

«гипнотизером», а я — «фокусником». И он и я отличались в армейской самодеятельности. И он и я были любимцами армейской публики. И поэтому и он и я немножко презирали друг друга. Так свысока и разговаривали друг с другом.

Я ему показал несколько фокусов, и он усилием воли заставил себя не раскрыть рот от удивления. Загипнотизировать меня он так и не успел — наши эшелоны тронулись, они увозили нас к фронту.

Кто же он? Как его зовут? Узнал я это через двадцать лет. Мы оба вспомнили ту короткую встречу на путях, вспомнили во всех подробностях — и я и самодеятельный гипнотизер, ныне известный кинорежиссер, лауреат Ленинской премии Григорий Чухрай. В этот раз никуда не уходили эшелоны и нам некуда было торопиться, но он меня опять не гипнотизировал, потому что это могло помешать воспоминаниям, которые нам обоим были очень дороги.

Но вернемся к тем годам. Позади осталась граница, и кругом заговорили не по-нашему. И мы, быть может впервые, тогда так сильно ощутили ностальгию. Тогда мы еще не знали этого слова. Мы ощутили тоску по родине.

Солдаты стали говорить — Россия.

— Там, в России,— говорили мы, и каждый вспоминал свое. Надо было помогать памяти. Я склеил пройденные уже военные карты Румынии, и на обороте их мы начали нашу игру.

Мы путешествовали по Москве. В перерывах между боями расстилали на ровном месте белые листы и чертили на них наш город: московские улицы, переулки, дома, проходные дворы, магазины. Чертили и рассказывали.

Первой я вспомнил Петровку. Она и сейчас называется Петровкой. Дом № 26. Он и теперь 26. Каток «Динамо». Там и теперь каток «Динамо». Для нас это было особым воспоминанием. Каток «Динамо» был нашей юностью. Здесь мы впервые влюблялись — кто издалека, кто и поближе. Здесь кружил на «фигурных» Игорь Ильинский, а на «канадах» знаменитый хоккейный защитник Кочетков.

На обороте отслуживших боевых карт мы нарисовали Петровку, каток «Динамо», и с этого началось. Мы бродили по своей юности.

Иногородние нарисовали Мосторг, Большой театр. Москва для них сосредоточилась в этом районе.

Взрослые мальчишки, солдаты и офицеры, в промежутках между боями рисовали Москву.

Вот по этой улице он ходил до ночи, боясь притащить отцу дневник за четверть.

Здесь он встретил ее...

На этой улице сломал велосипед...

А на этой рядом со знаменитой фотографией находился единственный в Москве магазин, где продавались марки и открытки...

— А, так это на Кузнецком мосту. Фотография Паола. Тут еще наш военкомат.

— А тут ателье. Мне здесь впервые костюм шили.

— А я люблю Политехнический. Он тут, дай-ка нарисую.

— А почтамт на Кирова. Нам тетка из Курска туда яблоки присылала в ящиках с дырочками, чтоб не задохнулись.

Москва росла. Нам уже не хватало Румынии, мы подклеили карту Болгарии, все равно она осталась в стороне. Но вскоре и Болгарию мы вынуждены были продлить кусками Югославии.

И вспоминали, вспоминали...

Однажды, когда мы уже в который раз бродили по нашей Москве, сзади раздался голос:

— Это вы чем занимаетесь?

Над нами стоял Димка. Он был одного с нами возраста, но играл в солидность. Димка был представителем армейского смерша и старался быть самым серьезным и строгим на свете. Он протянул безжалостно руку и унес нашу карту. На прощание сказал:

— Я этот вопрос провентилирую в верхах.

Карта обратно к нам не вернулась. Димка солидно сообщил, что ею мог бы воспользоваться враг для бомбежек.

Но мы понимали, что разбомбить по этой карте ничего нельзя. Разве только что детские мечты, детскую любовь, детские ссоры и в крайнем случае каток «Динамо», который никогда не был военным объектом, а был нашей юностью.

Мне могут сказать: воспоминания о войне, а в них нет почти ни одного военного эпизода.

Воспоминания о войне, а вспоминает он о мире. Да, это так. Потому что война — это не нормальное, это трагическое состояние человечества. Это вакуум, который всасывает судьбы, жизни, усилия людей. И поэтому нам, испытавшим войну, очень дорог мир. И поэтому, наверное, сегодня я хочу вспомнить не только эти страшные годы, но и дни, предшествующие им.

Я вспоминаю одну ночь с 19 на 20 июня 1941 года. Мы не знали тогда, что до начала войны оставалось всего два дня.

У нас был выпускной вечер, а после него все отправились бродить по Москве. Захватили с собой остатки выпускного пира: торты, конфеты, батоны и просто черный хлеб. Среди ночи мы встречали таких же шальных выпускников, угощали их нашими припасами, а они нас своими.

И вдруг на площади против Моссовета, на которой в те времена стоял еще обелиск Первой конституции, мы встретились с поэзией, не с мифической, абстрактной, а с самой настоящей. Мы увидели живого поэта. Он не знал нас, а мы узнали его. Видимо, действительно пахло войной. Поэт бродил по ночной

Москве, и военные ветры прилетали к нему. К нему прилетали завтрашние тревоги. К нему прилетали ветры завтрашних сражений. И он один слышал их.

Быть может, он увидел в нас завтрашних солдат. Быть может, почувствовал, что не все из нас вернутся домой. И знаменитый поэт бродил с нами до рассвета.

Это был Михаил Аркадьевич Светлов.

Мы расстались со Светловым под утро. Дворники уже мыли московские улицы, и над каждым из них поднималась своя жактовская радуга. Нам трудно было представить, что через два дня мы соберемся во дворе Свердловского райкома комсомола и будем проситься добровольцами на фронт. Нам трудно было представить, что через два дня заплачут наши матери, понявшие все раньше всех.

Через два дня. Мы не заглядывали так далеко вперед. Захватив с собой поэта, мы бродили по рассветной Москве. И нам одним казалось, что мы выпускники, а он уже предчувствовал в нас солдат, боевую роту, и, наверно, на память ему пришли старые, испытанные строки.

Я рад, что, как рота,
Не спал в эту ночь,
Я рад, что хоть песней
Могу ей помочь.

...Война началась только через два дня.

Григорий БАКЛАНОВ, *писатель*

Как я потерял первенство

В дальнейшем мне не раз пришлось испытать ревность, но тот случай я запомнил навсегда. Возможно, потому что лет мне тогда было восемнадцать и сама ревность оказалась несколько необычной.

В то время, зимой сорок второго года, еще не было дважды героев, трижды героев, в ту пору на фронте орденоносец был редкостью. Это позже, к концу войны, к победе, стали щедро раздавать ордена. А в сорок втором году, в феврале месяце, еще далеко было до побед. В нашем артполку был человек, награжденный орденом Ленина. Первый. Одинединственный. Это был командир батареи. О нем знали все. Я тоже был один-единственный. Дело в том, что я был самый молодой в полку. И вдруг прибыло пополнение, и в этом пополнении боец моложе меня. Когда-то это должно было случиться, но тем не менее в тот день я испытал настоящую ревность. Наморенный дальней пешей дорогой, напуганный близостью фронта, он, наверное, сидел в землянке, такой покорный, хлебал из котелка остывший суп, не подозревая даже, что одним фактом своего появления лишил меня первенства, к которому я уже привык. Ему это не стоило никаких усилий, он пришел — и я стал никем. Вернее, я стал вторым. Но люди так устроены, что второй или двадцатый — это уже для всех безразлично. Интересен только первый.

Надо сказать, что из своего первенства я не извлекал никаких выгод. Более того, оно и для человечества, как я теперь понимаю, не представляло никакого практического смысла. Им нельзя было начать новое движение, на его основе нельзя было никого и ни к чему призвать, его даже нельзя было показать в отчетах. Но я был первый, и это мне было важно. Зачем — я и до сих пор не знаю. Наверное, затем же, зачем вообще люди стремятся занимать место в сознании других людей и в зависимости от этого бывают счастливы либо несчастны.

Один раз, правда, я некоторую выгоду из своего положения извлек, но это было связано с нелучшими воспоминаниями. Меня вдруг вызвали к командиру полка. И когда я, по глубокому снегу, по морозу, весь мокрый от пота, явился по приказанию, робея и гордясь, что предстану сейчас перед майором Мироновым, командиром нашего полка, из землянки вылез на белый зимний свет солнца ординарец, весь пропахший керосином, пощурился, зевнул с паром изо рта:

— Прибыл? Вольно, сам такой дурак был... Скидай карабин, приказано тебя накормить.

Фронт наш, Северо-Западный, был голодный фронт. Тремя армиями мы окружили здесь шестнадцатую немецкую армию, по численности равную нашим трем. А в середине окруженных немцев прочно держался партизанский край. От нас к ним и от партизан

к нам ночью над лесами, над немцами летали самолеты.

Мы то окончательно смыкали кольцо, то немцы опять пробивали коридор к своим в районе фанерного завода Рамушево. Эти так называемые бои местного значения шли не прекращаясь. Но там действовала не наша, а две другие армии, и нам говорили, что все продукты отсылают им. Позже в училище я встретил ребят из этих армий. Они так же чистосердечно были уверены, что все продукты отсылают к нам, в тридцать четвертую армию, потому что основные бои идут у нас. Мы действительно и зиму, и весну, и лето наступали на станцию Лычково и на деревню Белый Бор. Сколько под ними безвестно полегло народу! В ясные погожие дни по ту сторону окруженной немецкой армии бывал слышен грохот этих боев.

Сотни машин, тысячи лошадей по жутким дорогам, по топям, по лежневке, с бревна на бревно, измочаливая их колесами, надрываясь, везли к фронту патроны, снаряды, продукты, чтоб можно было воевать. Горы хлеба, горы мяса. И все это, растекаясь по окопам, съедалось мгновенно. Пятьдесят граммов консервов на человека в день, сколько-то сушеной картошки или пшена — это должны были доставлять — и маленькие буханочки хлеба. Их выдавали регулярно, каждый день. Весной мокрые, раскисшие, зимой замерзшие, хоть топором руби. Мы отогревали их у костров. Первой отмокала и снималась корка, невозможно было сразу же ее не съесть: она пахла хлебом. Потом постепенно отпаривался мякиш, мокрый, липнущий к пальцам. И так до самой сердцевины, замерзшей в лед.

Партизаны рассказывали, что немцы по утрам пьют кофе и едят бутерброды: вот такой тоненький кусочек хлеба и вот такой толстый слой масла... Мы не понимали, как можно наесться бутербродами? Если в покинутых разбитых деревнях нам удавалось найти зарытую в земле пшеницу, мы варили ее по целому котелку и чаще съедали недоваренную: что не доварилось в котелке, доварится в животе. Но однажды разведчики принесли конину. После бомбежки на дороге лежала убитая артиллерийская лошадь, у нее, замерзшей, они отрубили ногу. Варил ее в ведре комиссар батареи, сам родом из-под Казани. Конина вскипала лиловыми пузырями, в них переливались все те цвета, какими переливается пятно нефти в луже воды. Зажмуриваясь, комиссар пробовал алюминиевой ложкой бульон и рассказывал о жеребятах, пасущихся под солнцем на шелковистой траве, зеленый сок которой у них на зубах. О жеребятах с пушистыми хвостами, мягкой шерстью и нежным сладким мясом. А в ведре варилось черное мясо убитой артиллерийской лошади. Страшно бывало смотреть, как эти лошади по топким дорогам Северо-Западного фронта везут пушки, утопающие в грязи, почти волоком, упираясь ногами и дрожа... Даже когда мясо сварилось, оно было все из жил и неистребимо пахло пóтом.

Г. Бакланов (в центре) среди однополчан

Потом уже на юге, куда я попал после училища, бывало тоже и холодно, и голодно, и тяжело — война есть война, но я не помню, чтоб так вспоминали и говорили о еде, как на нашем голодном Северо-Западном фронте, где не решался исход войны, а шли бои местного значения. Это были жестокие воспоминания: о том, кто что любил и ел и как и сколько всего готовилось. А мне почему-то вспоминалось не то, что я ел, а то, что осталось несъеденным, что мог бы съесть и не съел.

...Ординарец вынес из землянки котелок, от которого шел пар, поставил на снег, сразу начавший под ним таять:

— Рубай!

Если бы тут был командир полка, я бы, наверное, доложил, что сыт и на том стоял. Но нас было с ординарцем двое. Я сел в снег у входа в землянку, прикладом воткнул рядом с собой карабин и достал из-за голенища всегда готовую к бою ложку. Ординарец курил, глядя на меня сверху. Несчитанные вольные хлеба, при которых служил он на

войне бесконтрольно, с урчанием переваривались в нем, и ему было жарко на морозе, он вышел прохладиться. А я ел, не подымая глаз, стыдясь того, что не смог отказаться. Но еще стыдней мне было моих товарищей, когда я после возвращался на батарею. Если б не это, день был чудесен. Я шел, отпустив ремень на одну дырочку, и мороз казался мне мягким и воздух легким, а вокруг под зимним солнцем нестерпимо сверкали снега, и при каждом орудийном выстреле с белых сосен от сотрясения воздуха падал иней. Я чувствовал в тот день то, что у нас выражалось словами: «Порядок в артиллерии!..» Я был бойцом артиллерийского полка и гордился этим. И, конечно же, полк наш был самый лучший, хотя до сих пор почему-то не гвардейский, а артиллерия была именно тем родом войск, которого единственно в полной мере достоин человек.

Правда, перед тем как стать артиллеристом, я чуть не стал пехотинцем. Далеко за Пермью, на станции, куда эвакуировалась наша семья, формировалась пехотная дивизия. Я все пытался обратиться к кому-то из командиров, но не знал, к кому, а часовые в штаб не пускали. И вдруг дивизию, еще не до конца сформированную, подняли по тревоге. Ее срочно отправляли на фронт. С утра на площади на вытоптанном снегу строились роты и батальоны, станцию оглашали гудки паровозов, лязгал буферами порожняк, по улицам все бежало и неслось вскачь, в домах плакали, а из окрестных деревень по зимним дорогам ехали санями и шли, спешили с узелками бабы, которых уже облетела весть. Они плотным дышащим черным кольцом стояли вокруг вокзала, вокруг площади — жены, любушки, невесты, сестры. Стояли матери и старики. А в середине их плотного кольца на снегу уже не ихние строились с оружием их сыновья, подвластные голосу командира, не смеющие глаз скосить в их сторону. И вот в такое время я пробрался к одному из командиров и попросил, чтобы меня взяли с собой. Он глянул на меня ничего не понимающими, обалделыми глазами:

— Что?

А когда понял, рявкнул таким офицерским голосом, что меня просто не стало.

Но еще раньше мы с моим школьным другом Димкой Мансуровым едва не сделались летчиками. Это было на второй месяц войны, планировался особенно ускоренный выпуск летного училища, и объявили новый набор. И мы пришли на комиссию. Вот там мы впервые увидели симулянта. Посреди комнаты на крашеном полу корчился голый человек. Вокруг него стояли четверо военных, ждали спокойно и серьезно. Поверх гимнастерок на них были накинуты белые халаты, неподвижно стоявшие хромовые сапоги их блестели, блестел на свету масляный пол, и на нем в лучах солнца выгибалось мускулистое человеческое тело, пятками доставая плечи.

Сейчас, когда с того дня прошло больше лет, чем мне тогда было, я иногда сомневаюсь, был ли он симулянтом, тот человек? Но время было суровое, и я отчетливо помню брезгливый страх, который, глядя на него, почувствовали мы с Димкой.

В темной комнате я прошел за Димку комиссию по зрению. Но мускулы были лучше у него. То есть даже не то что лучше, а если б не война, со мной бы, видимо, и разговаривать не стали. Но тут особенно раздумывать не приходилось, и врачи решили по-деревенски просто: была бы кость. А это как раз было.

Помню, мы возвращались с комиссии, свысока глядя на все прочие попадавшиеся нам навстречу рода войск. Но среди того, чему в 41-м году не суждено было свершиться, не состоялся и выпуск училища в сверхускоренные сроки. Нужно было ждать, но война не ждала, она подходила к нашему городу.

Позже, на фронте, я получил от Димки письмо. Он писал, что учится в училище непробиваемых КВ, а я уже видел, как они горят. Наверное, в форме танкиста Димка Мансуров, широкогрудый, весь крупный, с большими, даже в мороз теплыми мужскими руками был, как бог. Добрый и грозный бог. Мне больше уже никогда не пришлось видеть его и не придется: он сгорел в танке. А мне суждено было стать артиллеристом, провоевать всю войну и остаться живым.

На ту самую станцию, куда мы эвакуировались и о которой я уже говорил, прибыл вырвавшийся из окружения артполк. Вернее, то, что осталось от него в боях и что должно было образовать костяк будущего полка. Вскоре же начали прибывать с заводов новые пушки и тракторы, а во дворе военкомата уже толпились новобранцы, во всем еще домашнем, но уже остриженные под шапками наголо.

Я и теперь не понимаю, как пропустили меня к командиру полка, да еще в тот момент,

когда у него находился представитель, приехавший из Москвы. Сильно худой от голода, в зимнем пальто, которое на мне повисло, я предстал перед ними. По прошествии многих лет могу свидетельствовать с полной объективностью: это было жалкое зрелище. Даже после, когда мне уже выдали обмундирование и я в шинели, затянутый ремнем, в солдатских кирзовых сапогах шел по улице, оглядывая себя в стекла магазинов, пожилая женщина остановилась и, глядя на меня, вдруг заплакала: «Господи, и таких уже берут...»

Надо полагать, командир полка видел то, что ему предлагали, но тем не менее он терпеливым тихим голосом расспрашивал меня:

— Вы бусоль знаете?

Представитель из Москвы, подполковник, в расстегнутом коротком белом полушубке, какие выдавали на фронте, в туго натянутых хромовых сапогах, курил, хмурил брови, ждал. Я не знал, что такое бусоль, и ни разу в жизни ее не видел.

— Стереотрубу знаете?.. Телефонный аппарат?

Я понимал, что гибну. И тогда я дотронулся рукой до стола, за которым сидел командир полка, и сказал, что на фронте погиб мой старший брат и что я хочу на фронт. Подполковник в полушубке, сидевший нога на ногу боком к столу, скосил глаза на мою руку:

— На что он тебе нужен? Мы тебе, знаешь, каких мужиков пришлем? Какие еще ни разу паровозного крика не слышали!..

Он был начальство и старший по званию, а я, ничего не умевший, действительно не был нужен командиру полка. Но он коротко глянул на меня и сказал своим тихим голосом, которым, между прочим, в окружении подымал полк в атаку на прорыв, сам идя впереди с пистолетом:

— Человек — это такой материал, из которого все можно лепить, тем более если он сам хочет.

Не знаю, содержится ли в этих словах высшая мудрость или это самые обычные общеизвестные слова, но мне они показались выражением высшей мудрости: в них была моя судьба. И я всю жизнь благодарен майору Миронову за то, что он их сказал. Потом он вышел со мной в соседнюю комнату, отдал распоряжение о зачислении меня на все виды довольствия, и человек, которому это распоряжение было отдано, написал записку, объяснил мне, куда с этой запиской идти, чтобы мне выдали обмундирование, назвал мне фамилию старшины, который меня накормит. Я тут же пошел, получил по записке полное обмундирование, но искать старшину, который мог меня накормить, я постеснялся.

Теперь, когда я был в армии, куда столько времени мне не удавалось попасть, я никуда не торопился. И трое суток в своем обмундировании расхаживал по улицам, встречал патрулей, приветствовал их и чувствовал себя очень хорошо. Будь я шпионом или человеком, преследующим какие-то определенные цели, я бы уже давно попался на этой крошечной станции, где все друг у друга на глазах. Но мне и на ум не шло, что я делаю нечто противозаконное, строго наказуемое в военное время. А между тем начальник разведки полка, который, как выяснилось, с первого взгляда заподозрил во мне афериста, сообщил вскоре в милицию, и меня искали, но не находили, наверное, потому, что я был весь тут, у всех на глазах. Значит, где-то высоко, невидимая мне самому среди бесчисленных звезд горела надо мной и моя крохотная звездочка. Много раз бывало, что, казалось, пришло время погаснуть ей. А вот все же не погасла, горит до сих пор, и временами я чувствую ее незримый свет.

На третий день я сам явился в штаб полка, вошел и сказал:

— Здравствуйте...

В штабе был начальник штаба полка, помощник начальника штаба, писари — целый служебный организм, взаимосвязанный и взаимоподчиненный, и вот я, ни у кого не спросив разрешения обратиться, никому ничего не докладывая о себе, вхожу и говорю всем свое общее, насквозь гражданское «здравствуйте...» В глазах военного человека я, наверное, в тот момент выглядел радостным идиотом. Во всяком случае, все, оторвавшись от своих занятий, смотрели на меня, а я, очень довольный, стоял в дверях, доброжелательно улыбаясь, словно ждал, что сейчас скажут: «Смотрите, кто пришел!..»

Наконец один из писарей узнал меня, шепнул другому, и они тайком от начальства начали посмеиваться, ожидая дальнейшей потехи. Они понимали, что мне предстоит. Как раз было время обеденного перерыва, все вскоре встали и ушли, но начальник разведки по собственной доброй воле остался со мной. Он сел, сказал мне, где и как перед

ним стать, и начал подробно рассказывать, что меня ждет в дальнейшем, если я так начинаю свою службу. Среди того, что ждало меня, военный трибунал не был самым страшным.

У начальника разведки от насморка слезились красные глаза. Он часто вынимал платок, сморкался, посмотрев в платок, качал головой и опять занимался мною. Он говорил медленно и тягуче около получаса, жертвуя своим обеденным временем, и хотя перечислял страшные кары, я почему-то понял сразу же, что мне ничего не будет.

Вот так, надолго вперед обо всем предупрежденный, я стал рядовым гаубичного артиллерийского полка. А уже после кто-то вычислил и доказал, что я самый молодой в полку. Еще не понимая хорошенько, к чему это применить, я сильно возвысился в своих глазах и даже в глазах окружающих. Я не подозревал в то время, какие огорчения ждут меня впереди. Потому что первенство мое было особого коварного свойства. Даже при самом большом старании, при максимальном усердии с моей стороны я все равно со временем не мог его не утерять. И я его утерял.

Мне так никогда и не пришлось увидеть человека, который отнял у меня первенство. Но он дал мне почувствовать, что я имел. Я понял вкус этого слова — «первый». И уже не смог его забыть. Я стал на ту тропу, с которой люди добровольно не сходят. А если срываются, то вновь и вновь всеми силами, обрывая ногти в кровь, карабкаются на нее. Грех познания, древнейший из человеческих грехов, по-прежнему мстит вкусившим.

Семен ФРЕЙЛИХ, *критик, сценарист*

Февраль

Дай оглянуться — там мои могилы,
Разведка боем, молодость моя!

Илья Эренбург
(из испанских стихов)

Я упал на снег и больше не двигался. Танк, который меня подстрелил, остановился в пятидесяти метрах.

Пуля пробила грудь, ушло много крови. Надо узнать, есть ли еще силы, но я не шевелюсь — пусть немцы думают, что я убит.

Так и лежу, в полушубке, щекой в снег, зажав правой рукой рану.

Невдалеке замечаю убитого в каске. Это, кажется, майор Шаров, командир артдивизиона. Два часа назад мы с ним завтракали.

Дивизия получила приказ на марш, но, зная, что противник далеко, завтракали не спеша, с удовольствием открывая консервы и разливая из фляги положенную каждому «наркомовскую норму» — сто граммов водки. Сколько в действительности пили — нарком проверить не мог.

Мы шли тремя колоннами, мороз бодрил нас, весь в солнечных бликах под ногами скрипел снег.

Немецкие танки появились неожиданно. Ведя огонь из пушек и пулеметов, они ворвались в наши колонны, смяли и начали терзать. Рассеченные на группы, мы кое-как справлялись с немецкими автоматчиками, но что мы могли поделать с танками без артиллерии — она не успела развернуться. За два часа боя мы потеряли несколько сот человек.

Все произошло так нелепо, что я до сих пор не могу вспоминать этот день без стона.

Катастрофа ошеломила, положение казалось непоправимым.

Но противник не собирался продолжать наступление, он нанес этот броневой удар только для того, чтобы вернуть станицу Брыньковскую. За станицей была дорога, он теперь мог по ней отвести свои тылы. Через два-три дня он сам оставит эту станицу.

Маневр противника стоил нам дорого.

Немцы тоже понесли потери, и не только в живой силе. Я видел, как майор Шаров из пушки, оказавшейся у него под рукой, подбил один танк, другой танк, увы, решил судьбу его самого.

Теперь Шаров лежал недалеко от меня, на нем была каска, но она ему уже была не нужна.

Я вспомнил свой дом и представил маму, когда ей принесут извещение.

Конечно, глупо лежать на снегу и притворяться мертвым. В конце концов силы

оставят меня, забудусь, начну бредить, фрицы вылезут и возьмут меня живым. Этого я не допущу. Свой автомат и два запасных диска я расстрелял еще там, в станице, когда шел бой за каждую улицу, за каждый дом. Я вспомнил, что в нагрудном кармане должен быть маленький браунинг. Тихонько проверяю ладонью через полушубок. Есть. Мне даже стало веселее. Если ко мне приблизятся, достану эту штуку и сам все решу. А может быть, перед этим еще успею резануть одного фрица, на прощание.

Я стал себя подбадривать, называть по имени: мол, действуй, старина, никто тебе помочь не может, ты сам должен выбраться, только действуй, не лежи.

И я пополз туда, к нашим, где уже, наверное, готовится контратака.

Я старался не думать о танке и не мог — он оставался позади меня.

Я избрал цель — вот тот вытянувшийся в нашу сторону сарай; в нем можно укрыться.

Пулеметная очередь разорвала мои надежды. Рядом в снегу снова зашипели, как змеи, пули. До сарая мне не успеть.

Неожиданно я увидел сани с лошадьми, на передке сгорбился ездовой. Не меня ли поджидает этот человек? Сейчас взберусь к нему, он щелкнет кнутом, и кони унесут нас из этого ада.

Не помню, как я очутился в санях.

— Гони!

Я кричал, как мне казалось, во весь голос, но на самом деле только шевелил губами, на них показалась кровь.

Ездовой даже рукой не двинул.

Лежа на спине, я толкнул его ногой, и он упал, как мешок.

Ездовой был мертв.

Я схватил вожжи, сколько было сил натянул и сразу чуть отпустил, понуждая лошадей рвануться с места. Клячи, с трудом сдвинув примерзшие полозья, тут же стали как вкопанные.

Немец дал очередь, и щепки полетели от задка саней.

Мысль сработала молнией: надо успеть выпрямиться и, взмахнув руками, рухнуть на снег — пусть он думает, что этой очередью закончил свою работу.

Я лежу на земле и прислушиваюсь. Тихо — значит я его опять обманул.

До сарая было несколько шагов. В нем две двери, и ближняя и дальняя — настежь.

С. Фрейлих

Ползти уже нельзя: стрелок в танке оказался, на мое счастье, дерьмовый, но теперь он не промахнется, да и разозлился он, конечно,— ему надоела эта игра.

Надо встать и сделать бросок.

Сейчас я поднимусь.

Я набрал воздух, вскочил на ноги и, как сумасшедший, ворвался в сарай.

Пулемет в щепки дробил дверь.

Но я уже был внутри.

Я прошел половину сарая и увидел яму, около нее была груда брикетов торфа.

Меня сильно знобило, и я залез в эту яму. Потом почти машинально стал закрывать над собой вход брикетами, оставил только щель для воздуха.

Немного согрелся от собственного дыхания.

Под полушубком расстегнул гимнастерку, достал браунинг и прислушался.

Тишина.

Слышу только собственное сердце: тук-тук...

Опять ерунда получается: выходит сам себя аккуратно замуровал.

Разгребаю правой рукой (левая висит плетью) брикеты, вылезаю из ямы и иду к дальней двери.

Выглядываю.

Слева на прежнем месте стоит танк, на броне белеет крест.

Справа — никого. Там вал, за ним обрыв и озеро. За вал танкам не пройти, да и лед не выдержит. Значит, за валом — свобода. Прикидываю, что до той свободы метров сорок — разве добежишь под наведенным пулеметом?

Надо выбрать промежуточный рубеж.

Между валом и мной огромная воронка, земля из нее выворочена не то бомбой, не то снарядом крупного калибра.

Если сперва добежать до той воронки...

Снова набираю воздух и снова мчусь. Падаю вниз, а над головой уже свистят пули, одна щипанула ушанку — но я уже на дне воронки.

Выползаю на другую сторону, выглядываю — до вала рукой подать.

Вскакиваю, пули полоснули полушубок — щип-щип, и я падаю за вал.

Упал буквально на голову двум нашим военным, лежат с автоматами наготове: один, как я, в полушубке, другой в шинели. При них были под седлами кони.

Тот, который в полушубке, меня узнал, я его тоже помнил — это был капитан, уполномоченный Особого отдела в одном из наших полков. Другой, видно, его ординарец.

Из безопасного места мне захотелось увидеть свой танк. Я выглянул, отсюда был хороший обзор: по всему рубежу, занятому немцами, стояли танки, ощерившиеся своими пушками и пулеметами. А вот и мой, персональный, черт бы его побрал.

— Видал? — спросил капитан.

Значит, эти двое видели, как меня мотал немецкий танк. Конечно, помочь они мне ничем не могли, они сами были в критическом положении. Здесь в укрытии им самим оставалось ждать наступления темноты, чтобы безопасно отойти через простреливаемую зону. Если же противник стал бы сейчас продвигаться сюда, они рискнули бы на конях проскочить открытую местность.

Их двое, и коней пара.

Я оказался лишний.

Капитан был расстроен, я это видел по его лицу.

— Ранен? — спросил тем не менее капитан.— Полушубок у тебя, как решето.

Я попросил закурить. Капитан кивнул ординарцу, и тот свернул мне папироску. Я затянулся и закашлялся, из горла тотчас хлынула кровь.

Я прилег на снег, меня снова стал бить озноб.

Капитан смотрел с сочувствием.

— Тебе согреться надо... Попробуй туда...

Он показал в сторону домика, над его крышей вился дым, спокойно, как будто не было войны. Домик находился на нейтральной зоне, пробраться к нему можно было по оврагу.

— Он проводит тебя,— сказал капитан и снова кивнул ординарцу.

Капитан все-таки хотел от меня избавиться.

А я действительно замерзал. Надо было двигаться, но я пошел не в домик, откуда жители, затопив печь, куда-нибудь убежали, когда началась стрельба, я пошел через озеро к нашим: другого выбора у меня не было.

Выйдя на лед, я снова был на виду у немцев. И кто бы мог подумать: танк один за другим пускает из пушки три снаряда, не разрывные, а болванки, которые страшны только при прямом попадании; они падали недалеко от меня и, не причинив никакого вреда, пробивались под лед.

Перейдя озеро, я попал на мост; он был разбит, и я стал его обходить.

Видно, моим испытаниям в этот день не суждено было еще кончиться: около моста лед был некрепким, он рухнул подо мной, и я оказался в полынье. Едва не задохнулся от ледяной воды, но каким-то чудом успел ухватиться за перекладину и только поэтому не утонул. Я пытался подтянуться и выбраться наверх, но каждый раз срывался под воду, какая-то сила выталкивала меня оттуда, и я снова хватался за перекладину. Меня вытащили солдаты, они шли к передовой — наши накапливали силы для контратаки.

Те, что вытащили меня, соскребли с меня лед, подошел их лейтенант и дал глоток спирта; я обжег горло, потом почувствовал, что во мне еще есть тепло. Я с трудом стоял на ногах; лейтенант что-то сказал пожилому солдату, и тот повел меня на пункт первой помощи.

Остальные пошли на передовую.

...Я лежал в госпитале в теплой и чистой палате и думал о том, что случилось. Мне все-таки повезло. Я думал так, хотя еще тогда не знал всего, что миновало меня в тот день, а узнал я об этом только три месяца спустя, когда после госпиталя снова оказался в этих печальных местах.

В двадцать три года раны заживают быстро: в конце апреля я уже был здоров.

В госпитале я подружился с одним полковым врачом, капитаном медслужбы, который также попал сюда по ранению и также уже выздоравливал. Фамилии его я не помню, но хорошо помню его рыжую голову и чуть хромающую походку, помню, как мы, выйдя далеко за станицу Коневская, где помещался госпиталь, наслаждались в поле тишиной. Никто, кроме солдата, не знает, что это значит, когда ты можешь идти в открытом поле, не сгибаясь, или можешь просто лечь и вдыхать в себя запах земли. Это было для нас счастьем, потому что мы были свободны от страха и весь мир — и эта земля, и это небо, и этот весенний воздух—принадлежал нам просто так.

И все-таки счастье наше было тревожным, горьковатым: мы должны были снова вернуться т у д а.

Незадолго до Первого мая я получил письмо из дивизии — меня ждали к этому дню. Письма тогда проверяла военная цензура, но мне намеками дали знать, где находилось наше «хозяйство», то есть наша дивизия. За день можно прибыть туда на попутных машинах.

Я сказал об этом своему другу. Однако он захотел майский праздник провести в госпитале. Думаю, причиной тому была врач госпиталя, молодая женщина, овдовевшая в самом начале войны.

А мне правилась сестра Вера; помню, что она была из Луганска. Я всегда ее буду помнить, потому что она первая перевязала мои раны, а потом терпеливо выхаживала; может быть, благодаря ей я остался жив. Я до сих пор помню ее любопытный взгляд, ее застенчивую улыбку и нежное прикосновение ее рук.

И все-таки я решил ехать.

Ночью меня разбудил рыжий военврач и сказал, что едет тоже.

И вот моего рыжего провожает врач, а меня сестра Вера. Женщины за последние дни сдружились и теперь стояли, как подружки.

Когда мы сели в машину, обе заплакали.

Мы ехали полдня, потом пересели в другую машину.

Я хотел увидеть станицу, где меня ранило. Однако, не доезжая километров десять до Брыньковской, машина свернула вправо. Нам же надо было налево, и мы пошли пешком.

— Смотри, смотри! — сказал военврач.

Через дорогу переползала змея. Я достал браунинг и прицелился: осечка, второй раз тоже осечка, третий — тоже. Оружие надо будет проверить сегодня же, подумал я.

Станицу я не узнал, наверное, потому, что тогда был февраль, а теперь апрель, все, конечно, переменилось, а может быть, просто мы вошли теперь совсем с другой стороны: не с восточной, как тогда, а с южной.

Мы попросили попить у женщины, которая мыла окна. Она пригласила нас в дом и угостила молоком. В избе вертелись две девчонки; поглядывая на нас, они о чем-то шептались.

Мы закурили, и я разобрал браунинг — оказалось, в нем был сломан ударник бойка. Браунинг был трофейный, его мне подарил командир разведроты, видимо, не сделав из него и выстрела.

Мы поблагодарили хозяйку и собрались уходить.

— Товарищ старший лейтенант, а как ваша фамилия? — вдруг спросила одна из девчонок.

Я сказал.

— Я же тебе говорила,— сказала она подруге.— Не уходите, мы сейчас.

Они обе убежали, а потом притащили какие-то документы. Это были мои документы: армейское удостоверение личности, довоенный студбилет, с которым я уехал на фронт, разведсводки. Я теперь только вспомнил, что, когда полз раненый, сунул под снег свой планшет, чтобы документы (они считались секретными) не попались немцам.

Девочки рассказали, как к ним все это попало. Немцы, спешно отступая, стащили убитых в сарай и подожгли его. Ветер погасил пламя, а потом местные жители похоронили погибших в братской могиле. По документам, подобранным на поле боя, пытались установить их имена. В список внесли и меня.

— А планшет кто-то забрал,— сказала девочка.

...Мы стоим у братской могилы.

Потом девочки показали нам другую, небольшую могилу.

— Здесь майор Шаров, Герой Советского Союза, он два танка подбил — один из пушки, а на другой сам бросился с гранатами...

У меня сдавило в горле, и я ничего не мог сказать.

Мы попрощались с девочками, а потом на развилке дороги я расстался и с рыжим военврачом — он поехал в свою дивизию, а я в свою.

Любовь КАЛЮЖНАЯ, *актриса*

В русской шинели

«Алеша!

Я еду работать в действующую армию... Дочурку оставила в Новочеркасске у воспитательницы детского садика, мамы Вали Телегиной. Семья очень хорошая, детей у них нет. Они ее любят... Причина моего отъезда такова: желание в данный момент помочь Красной Армии, чем могу,—конечно, искусством. Еду в ансамбль при клубе дивизии... Вот сейчас сижу и жду машину, которая увезет меня от дочурки, но ведь это на время, чтоб ей же было лучше в будущем...»

Я очень спешу. Машина может подойти в любой момент, поэтому письмо мое короткое и даже на первый взгляд несколько сухое, но я знаю, что муж прочтет между строк всю мою материнскую боль и твердую решимость, поймет и не осудит.

Я сижу на узлах в темном подвале, который полгода служил мне и трехлетней Ларе пристанищем, и последним взглядом осматриваю сырые стены и закопченный потолок, ворох тряпья на топчане, грубый, наскоро сделанный деревянный стол... Здесь мы жили в вечном страхе и ожидании смерти, здесь ночью старались спастись от крыс, здесь голодали так, что порой казалось — смерть была бы избавлением...

Кажется, совсем недавно мы жили такой увлекательной жизнью: была сцена, успех, счастье, любовь. Все это представлялось теперь сказкой, где-то—неизвестно где — подслушанной.

Позади были годы учебы у Алексея Дмитриевича Попова, затем Глафира в «Егоре Булычове», Лиза Самойлова в пудовкинской «Победе», Лушка в «Поднятой целине». Будущее казалось безоблачным.

Войну я встретила в станице Аксай, где проводила отпуск с дочкой. Сразу же все, что еще вчера было главным делом жизни, отошло на задний план. Война диктовала свои законы, перекраивала судьбы. Я поступила в Новочеркасский драматический театр. Работать пришлось недолго. Немецкая армия стремительно продвигалась. Началась эвакуация, уехать я не успела. Все не верилось, что война будет долгой.

В панике люди бросали квартиры, вещи, бежали неизвестно куда. Потом страшным предчувствием беды наступила тишина... На рассвете в Новочеркасск вошли немцы. Запестрела свастика, город стал чужим. По улицам по-хозяйски расхаживали немецкие солдаты, болью в сердце отзывалась лающая немецкая речь.

Я пряталась и старалась не выходить на пустые улицы. Мы с дочкой сразу после прихода немцев переселились из опустевшей гостиницы в подвал, к соседке.

Когда была съедена последняя горсть муки и кончилось масло, пришлось выйти в город. Утром на следующий день с тряпкой и ведром я пошла мыть полы в немецкую комендатуру к майору Мюллеру, коменданту города. За это давали полбуханки хлеба в день. Я должна была убирать его кабинет и подавать горячую еду во время работы. Помню, как от голода кружилась голова и подкашивались ноги, когда несла на подносе горячую яичницу, зажаренную в сале, теплый сдобный хлеб, густой, ароматный кофе. Он специально не отпускал меня до тех пор, пока не съедал последний кусок. Это было изощренной пыткой. Голодная, я должна была смотреть на эти жующие челюсти.

Однажды, не досчитавшись трех яиц, он обвинил меня в воровстве. Меня бросили в тюрьму. Вместе со мной было еще человек двадцать, среди них комсомольцы, евреи. Их расстреляли на следующий день после моего ареста. Мной занималось гестапо, и я считала, что мои часы сочтены. Все эти дни я прощалась с жизнью, мысленно обнимала свою дочку: кто ей расскажет, как страшно и нелепо я погибла... На рассвете третьего дня всех увели, я осталась одна. Вскоре пришли за мной, устроили допрос в присутствии Мюллера и еще одного немецкого офицера. Оказалось, что это он взял злополучные яйца... Меня отпустили. Снова нужно было жить.

Тогда-то некто Кучегуренко, сотрудник городской управы, предложил мне вступить в театральную труппу, которая должна была давать представления для русского населения и немецких солдат. «Будешь получать паек»,— сказал он мне.

Мы ставили «Ваньку-ключника» и «Простушку и воспитанную» Ленского. В последней пьесе я играла простушку Палашу. Настал день премьеры. Народу было очень много. В первых рядах сидели немцы, а галерка была занята нашими, русскими. Мы волновались. После стольких страданий мы снова на подмостках, и нас смотрят наши люди — для них-то мы и играли. Играли с подъемом. Когда я произнесла слова «я русская и хочу по-русски одеваться», раздался гром аплодисментов, вся галерка встала и устроила нам настоящую овацию. Немцы ничего не понимали, переводчик опаздывал с переводом, они оборачивались и недоумевали по поводу

восторга русской публики. Прошло несколько минут, пока зал стих, и мы смогли продолжать пьесу. В антракте тотчас прибежал инспектор Псарь. Его фамилия совершенно точно его характеризовала. Это был гестаповец по убеждению, омерзительный тип, наглый и жестокий. Первым делом он спросил: «Что сказала эта актриса?» Кучегуренко, говоривший по-немецки, перевел ему текст Ленского. «Это пропаганда! Больше этих слов не будет», — и вычеркнул их из пьесы.

В этом солдатском театре сами немцы устраивали вечера самодеятельности. Солдаты-актеры, призванные в немецкую армию, играли миниатюры и отрывки из немецких классиков и «Эгмонта». Мы ходили смотреть их. Как-то зашел разговор о театральном искусстве. Оказалось, многие знакомы с системой Станиславского и почитают его. Среди них были актеры из Гамбурга и Нюрнберга, хорошо помню очень талантливого комика и драматического актера, исполнителя роли Эгмонта. Однажды в нашей гримерной при свете керосиновой лампы мы заговорили о войне. Мы дали волю чувствам и сказали, как мы их ненавидим, как верим в свою победу. К нашему удивлению, они молчали. Молчали долго и трудно. Наконец актер, исполнитель роли Эгмонта, заговорил. Он говорил сбивчиво, взволнованно. Переводчик не поспевал за ним. «Виновато наше правительство. Немецкий солдат не хочет войны. У нас дома жены и дети. Они тоже голодают, и мы не верим, что вернемся к ним. Мы хотели бы, чтобы русский и немец были друзьями. Я понимаю вас и уважаю вашу ненависть и вашу стойкость».

Мы слушали, затаив дыхание. Для нас это было откровением. Честно говоря, мы в эту минуту жалели их. Мы, под оккупантами, были сильнее. А на другой день к нам в гримерную снова пришел Эгмонт, так мы стали звать его. Лицо его все было разбито. Он сказал: «Я пришел проститься. Не знаю, что со мной сделают. Я больше не хочу и не могу воевать». И ушел. Больше мы ничего о нем не слышали. Так он и остался в моей памяти — актер, представший в жизни своим героем.

Новый, 1943 год мы встречали в подвале нашего театра. Тогда впервые мы услышали от нашего актера Володи Пушкина, что на Дону действуют партизаны и что недавно они взорвали немецкий состав с оружием.

Время от времени Володя приносил нам листовки, где сообщалось о действиях наших, о подготовке к наступлению. Очевидно, он был связан с партизанами. Его расстреляли перед самым освобождением за то, что он заступился за старика, которого избивал немец.

Мы все время чувствовали, что что-то должно произойти. Немцы нервничали, спешили угнать в Германию русское население. Без конца шли через Новочеркасск покалеченные и обмороженные солдаты, вереницей тянулись колонны раненых. Видно было, что несладко пришлось немцу под Сталинградом.

Как раз в это время в нашем маленьком театре снова появился инспектор Псарь с группой офицеров. Они уселись, закинув ногу за ногу, и приказали Кучегуренко показать всех своих артистов в репертуаре.

У нас была очень хорошая певица. Ее прослушали первой и после прослушивания сказали, что она подлежит зачислению в списки. О каких списках шла речь, мы еще не знали. После нее показывалась я в отрывке из «Простушки и воспитанной». Последовало краткое — «подлежит», и судьба моя была решена. За мной были зачислены еще несколько человек. Когда немцы ушли и мы остались одни, напуганные до смерти, Кучегуренко объявил нам, что тех, кто попал в эти списки, вывезут в Германию как «духовную ценность». Вряд ли стоит объяснять, что переживали мы в то время. Кучегуренко выдал нам обмундирование и добавочный паек, готовились документы.

А наши части были уже на подступах к Новочеркасску. Доносилась канонада. В ночь на 12 февраля мы, актеры, прятались в подвале, когда стали слышны взрывы: немцы разрушали лучшие здания города — типографию, Дворец пионеров, горком партии, школы. Очередь дошла до театра.

Теперь наша судьба была в руках Кучегуренко. Только он мог спасти нас, так как в начале оккупации он получил охранную грамоту на здание. И сейчас ею воспользовался. Ночь мы просидели в страшной тревоге, а на рассвете вышли из своего убежища.

Новочеркасск стоит на горе, и на снежном покрове уже четко виднелись танкетки наших разведчиков, подходивших к разбитому вокзалу. Началась перестрелка в городе, и наутро в Новочеркасск вошли наши. Передать нашу радость и счастье трудно — нужно было пережить шестимесячную оккупацию, унижения, голод, страх перед завтрашним днем, чтобы понять, чем для нас было освобождение.

На следующий день мы давали спектакль. Так я, наверное, никогда не играла. И снова «я русская и по-русски хочу одеваться» встречалось громом аплодисментов.

...Шло время, и я все яснее понимала, что не скоро смогу вернуться к искусству. Оккупация так подорвала меня физически и морально, так страшно опустошила, что только действие, активное, непосредственное участие в борьбе, которой жил народ, могло вернуть к жизни меня саму.

Так я стала солдатом. Участвовала в боях, потом организовался ансамбль, и на концертах я читала довженковскую «Мать» (читаю ее до сих пор и всякий раз вспоминаю свое первое выступление на самой линии фронта), потом— уже с фронтовым театром ВТО — вернулась в Москву. Снова начались репетиции, спектакли, выезды в воинские части, но подспудно все время оставалось ощущение того, что настоящее остается в стороне, проходит мимо. Я решаю снова вернуться в действующую армию.

●

Наша 233-я танковая бригада формировалась под Москвой. На фронт мы ехали тринадцать суток. Двигались к Киеву.

...Был конец февраля, надвигалась весна. В Марьевке, небольшом селе, наш клуб разместили в здании только что выехавшего госпиталя. Идем по селу к залитым водой мосткам. Навстречу генерал. Видим, наш капитан бежит со всех ног. Мы тоже за капитаном и встали навытяжку. Генерал улыбнулся, дал команду «вольно», потом стал расспрашивать— кто да что. Мы объяснили, что танки наши пошли вперед, а мы остались здесь, чтобы выступить перед населением.

«Так вы, значит, актрисы?— спрашивает. — Актрисы, очевидно, нуждаются в помаде?»

«Какая уж тут помада, — отвечаем,— не до нее нам».

«Ну а я вам все-таки подарю»,—и лезет в карман, достает тюбики, точь-в-точь помадные. Протягивает Кате, медсестре, и мне. А мы еще из-за цвета заспорили. «Этот вот, аленький, дай мне, а тебе бакан пойдет». Он смотрит, улыбается, а мы начинаем откручивать головки. А они не откручиваются. Генерал тогда засмеялся и говорит: «Это запалы от немецких гранат. Плохо ж вы знаете технику врага! Ну ничего, девушки, вот кончится война, будет у вас помада любого цвета, на любой вкус». Сел в «виллис» и уехал. Мы сразу к капитану: «Кто такой?» —а он нам: «Ватутин, командующий Первым Украинским фронтом». Тут-то мы рот и раскрыли...

Вскоре Ватутин погиб. Как раз на нашем фронте. Его убили, когда мы шли по Молдавии к реке Прут.

В это время мы много работали. Я была заведующей столовой, хозяйствовала на кухне, еду надо было возить на ту сторону Прута и дальше по долине к высотке, которую держали наши танки; рвались мины, и осколки залетали в кузов; когда возвращались обратно, по дороге подбирали раненых, и наш «студебеккер» отвозил их на базу. А вечером мы выходили на импровизированную эстраду...

Помню, как все были измучены долгой дорогой, нужно было встряхнуться, и на концерте я читала монолог матери из поэмы Гусева «Слава». И когда дошла до последних слов: «Будьте и вы такими, как мой Василий!»,—из рядов раздался знакомый голос: «Калюжная! Откуда ты?» Это был Яков Гринвальд, талантливый театральный журналист и критик. В свое время он писал о нашем ТРАМе и обо мне самой. Я хорошо его знала, и встреча была радостной и горькой. Мы обнялись, долго молчали. Потом он набросился на меня: «Какое ты имела право бросить театр?! Зачем ты здесь, в этом аду? Ты актриса, ты не принадлежишь себе. Тебе нужна сцена, понимаешь?..» Это была наша последняя встреча с Гринвальдом. Его убили вскоре на передовой, когда он делал очерк для своей дивизионной газеты... Светлая ему память.

●

В начале лета 1944 года меня догнала телеграмма от мужа: он извещал, что дочь опасно больна.

Из-под самых Ясс до Киева я ехала на машине. Дорогу эту никогда не забуду. Огромные звезды по ночам и тишина. Нестерпимый солнцепек днем, и снова тишина. И как немой взрыв среди успокоенной природы — обгорелый остов, руины Киева.

...Как-то недавно я встретила свою бывшую сокурсницу. Она с жалостью и грустью посмотрела на меня и сказала: «Вот ведь как сложилась жизнь. Ты считалась такой талантливой на нашем курсе, а в люди вышли я да еще два-три человека». Я ничего не ответила ей, а про себя подумала: «Если бы ты могла понять, я бы тебе рассказала, как я счастлива и как богата и каким светом светят мне эти дни, от которых я не отказалась бы никогда и ни за что на свете, хотя бы потому, что все переживаю заново, когда читаю сейчас Довженко:

«Не в солдатских чоботах и не в серых шинелях являлись вы, девушки, в мечтах наших юношей. Лучшие уборы и лучшие цветы представлялись юным очам, только история судила иначе. Она одела на ваши девичьи плечи жесткую одежду воинов. Не музыку послала вам, а гром орудий и не цветы, а пламя пожаров и трупный смрад вместо парижских духов.

Возлюбим же нашу русскую шинель, самую честную из всех одежд на свете. И никогда не забудем, как проходили мы в ней по дорогам войны».

Оттилия РЕЙЗМАН, *оператор*

При свете взрывов

Нас было тогда на Центральной студии документальных фильмов всего две женщины-оператора — Мария Сухова и я. В 1943 году нас стали готовить к переброске в глубокий тыл противника в Белоруссии. Впрочем, Маша была уже человеком обстрелянным. У нее за плечами был рейд по немецким тылам, самостоятельный переход через линию фронта. Она уже снимала хронику о партизанах Белоруссии для фильма «Народные мстители», а до этого еще в качестве ассистента оператора участвовала в создании документального фильма «Разгром немецких войск под Москвой».

Здесь хочется в нескольких словах напомнить о трудной и необычной судьбе моей подруги. Она была выдвиженкой, пришла к нам на студию по комсомольской путевке, не имея ни профессии, ни образования. Поступила уборщицей, но вскоре была переведена в лабораторию, постепенно освоила все процессы обработки пленки, много читала, занималась.

Война застала ее уже ассистентом оператора. Она прекрасно справлялась со своей не женской, как тогда считалось, профессией, особенно трудной в боевых условиях, и вскоре была переведена на самостоятельную операторскую работу. Маша была человеком редкого мужества и душевной стойкости. С ней мне было не страшно идти куда угодно.

Все лето прошло у нас в занятиях стрельбой, парашютизмом. Наконец мы получили новое обмундирование, оружие, удостоверения, но не обычные, а напечатанные на лоскуте материи. Ребята со студии подшучивали, что мы теперь самые красивые девушки на Петровке — ходим в новеньких полушубках и в сапогах, горделиво поскрипывая портупеями, с кинжалами и пистолетами на боку.

Долго ждали отправки. Каждое утро, попрощавшись с близкими, направлялись на Внуковский аэродром, где уже находилось все наше имущество, и через несколько часов, так и не дождавшись приказа о вылете, понуро возвращались на студию. Конечно, мы могли бы устроиться на житье в соседней с аэродромом деревне, но не хотелось ни за что отрываться от студии с ее кипучей, напряженной жизнью. В Белоруссии в это время шли жестокие бои, погода сплошь стояла нелетная, и все это затягивало нашу переброску.

И вот однажды в туманное, нелетное декабрьское утро, после двух месяцев ожидания нам наконец сказали: «Девушки, сегодня полетите. Доложите командиру корабля». Побежали, доложили.

Командир бы не обрадовался, когда узнал, что два оператора кинохроники, которых он должен перебросить через линию фронта,— женщины. Мы впопыхах написали на студию записку о том, что наконец-то улетаем, и отправились грузиться со всем нашим имуществом: два съемочных аппарата, два железных ящика с пленкой, ящик с патронами, автоматы, парашюты за спиной. Мастер спорта Боголепов, который занимался с нами парашютизмом, пожелал непременно лететь вместе с нами, чтобы самому подтолкнуть нас на решающий прыжок.

И вот летим на запад. Весь наш «дуглас» забит какими-то ящиками, на которых мы и уселись. Пилот почему-то сказал: «Не беспокойтесь, девушки, мы везем мыло». Мы и не беспокоились. Только впоследствии узнали, что в самом буквальном смысле слова летели на взрывчатке...

Прыгать с парашютом нам не пришлось. В полете был получен приказ приземлиться на партизанском аэродроме, чтобы захватить раненых. Сели в районе Минска, в расположении партизанской бригады Железняка, за восемьдесят километров от того места, куда направлялись. Машу Сухову здесь уже знали, встретили, как свою. Раненый комиссар Маневич, ожидавший отправки в госпиталь, сказал нам, чтобы мы забрали себе его лошадь, находящуюся в лесу, и ординарца.

Всего четыре часа назад мы покинули столицу и вот очутились среди леса, близ небольшой деревни, в каком-то новом и по первому впечатлению чуть нереальном мире.

Спрашиваю у нового знакомого, молодого партизана Васи, близко ли немцы? «Далече, километра за полтора,— отвечает он и успокоительно добав-

О. Рейзман в партизанском отряде

ляет: — Утечом!» Здесь мы, а в соседней деревне за полтора километра — немцы.

Когда выезжали из деревни, на краю ее низко над стогом сена кружил немецкий самолет, поливая все вокруг огнем. Я взялась за камеру. Это были первые кадры, снятые мною за линией фронта. А назавтра пришлось уже снимать похороны партизана, убитого с этого самолета. Потом снимала приход в бригаду партизанского пополнения. Меня поразило, как много среди новых партизан заросших до глаз пожилых бородачей. Каково же было мое удивление, когда утром, побывав в руках партизанского парикмахера, они оказались молодыми парнями.

Мы попросили командира бригады Железняка переправить нас через дорогу на Березину, по которой то и дело курсировали немецкие танкетки. Чтобы помочь нам, группа товарищей, дождавшись темноты, завязала отвлекающий бой метрах в двухстах от места, где нам предстояло переправиться. Тут некоторую помощь оказали нам и сами немцы: они через определенные промежутки времени «освещали местность вспышками ракет. Мы хорошо использовали этот ритм. Вспыхнула, погасла ракета — и, точно заяц, проскочила дорогу и скрылась в лесу подаренная нам лошадь, впряженная в подводу, груженную всем нашим имуществом. Опять вспыхнула, погасла — и мы перебежали и скрылись по ту сторону дороги.

Мы благополучно пришли в партизанскую зону под Лепелем вблизи Полоцка. Здесь шла отчаянная «рельсовая война». Из трех железных дорог, по которым немцы гнали на фронт пополнение и боеприпасы, одна стараниями партизан постоянно оказывалась выведенной из строя. Немцы построили было узкоколейку через Пинские болота, но однажды ночью пришли партизаны и буквально унесли всю дорогу.

Обычно оператора больше всего волнует вопрос: будет ли достаточно света? Волновало это и меня, особенно когда я собиралась на операцию в первый раз. Товарищи успокаивали: будет светло, как днем.

О. Рейзман на съемках в Маньчжурии

Стояла жестокая декабрьская стужа. Под покровом темноты я бесшумно ползла вместе со всеми, таща на себе камеру, кассетники и, разумеется, автомат. Расположилась в кювете, дрожа от волнения, слыша частые гулкие удары своего сердца. По другую сторону дороги затаились немцы. Ждать пришлось недолго, операция была произведена с молниеносной быстротой. Один партизан вскочил на насыпь, заложил взрывчатку, другой поджег шнур, и все успели разбежаться, прежде чем раздался взрыв и немцы сообразили, в чем дело. Впрочем, не только немцы, я тоже растерялась и ничего не успела снять, хотя товарищи не обманули меня — было светло... Отползая, провалилась в болото, и меня вытаскивали за волосы. Из этой первой неудачи я извлекла все необходимые уроки. В следующий раз действовала с такой же быстротой и четкостью, как партизаны, все успела снять. Во фронтовых выпусках хроники стали появляться сюжеты о боевых делах белорусских народных мстителей в далеком тылу противника.

Сказать по правде, партизанам была с нами немалая морока. Обычно они действовали небольшими группами. А когда мы к ним присоединились, пришлось выступать уже двумя-тремя отрядами, чтобы прикрывать нас во время съемок. Дали нам в помощь ординарцев, без этого мы были бы просто не в состоянии волочить на себе столько груза. Вообще, без постоянной помощи партизан наша работы была бы невозможной, здесь все решала дружба. Они относились к нашей работе серьезно и уважительно, радовались и гордились, что на Большой земле кино рассказывает о том, как они борются с оккупантами.

Партизанские летчики увозили заснятый материал в Москву, а нам привозили пленку, письма от близких, подробные рецензии главного редактора студии Романа Григорьева. Это было особенно важно, ведь мы никогда не имели возможности увидеть снятый нами материал на экране.

Зиму мы прожили в деревнях. В каждой деревне были свои «опорные» дома. Мы знали, что в них всегда накормят, уложат спать, постирают. Но в марте 1944 года пришлось уйти в лес, перейти на житье даже без землянок. Чтобы обеспечить себе возможность неизбежного отхода, немцы предприняли под Витебском грандиозные карательные операции. Теперь постоянная связь с Москвой была прервана, пленку и письма сбрасывали на парашютах. Иногда партизанские летчики добавляли от себя по куску мыла «девушкам с хроники». Лучшего гостинца тогда и представить себе было невозможно. Часто мы были вынуждены в ожидании оказии подолгу таскать на себе снятый материал. Нередко приходилось шагать на партизанский аэродром за 10—15 километров. Шли обычно ночью, без всякой

боязни: в лесу чувствовали себя как дома. Впрочем, однажды ночью напоролись на эсэсовцев, остановились, переглянулись: «Ну, Маша, приехали!» Но вдруг немцы заговорили... по-русски. Мы не верили своему счастью — это оказались партизанские разведчики, переодетые в немецкие мундиры.

Каждый день приносил что-нибудь интересное, показывал новые стороны своеобразного и неповторимого партизанского быта. То появятся в лесу крестьянские сани — это колхозники сами, по своей инициативе привезли партизанам хлеб, который сумели утаить от немцев. То однажды, установив камеры на санях, мы отправились снимать, как немцы вырубают лес вдоль шоссе, чтобы хоть сколько-нибудь обезопасить себя. Мы снимали, а заодно, где смогли, валили столбы, перерезали проволоку. Маша, у которой были на редкость зоркие глаза, первая заметила немцев. Товарищи стали нас торопить: «Уходите, девчата». Но мы и не думали уходить, послали сани вперед, а сами взялись за автоматы. У Маши в этом бою оказался простреленным полушубок.

Но самое страшное было, когда отказала камера. Главный партизанский «умелец» Ваня был часовых дел мастером, по совместительству — оружейником, но съемочного аппарата он и вблизи не видел. А больше обращаться было не к кому. Ваня осторожно разобрал аппарат, почистил, продул, смазал, что-то подвинтил, и, чудо, камера вновь заработала. Только счетчик ему не удалось наладить, но бог с ним, со счетчиком, снимать можно и без него, я выбросила его с легким сердцем — все-таки немного меньше придется тащить на себе.

Кольцо окружения вокруг партизанской зоны сжималось. В майские дни начался жестокий многочасовой бой. Пылали две деревни, подожженные немцами. Каким-то особенным операторским зрением я отметила в багровых всполохах пожара силуэты трех вздыбившихся от ужаса коней. Эффектный кадр, но снимать уже было невозможно. На нас бежали сотни спущенных немцами овчарок. Вместе со всеми я строчила из автомата — уже не кинооператор, а просто солдат. В этом бою в ночь на 5 мая мою дорогую подругу Машу Сухову настиг осколок немецкой мины. Умирая на руках партизан, она успела сказать, где зарыт снятый ею материал. Оборвалась короткая доблестная жизнь, жизнь-подвиг.

В этом бою полегло много наших товарищей. И все-таки оккупанты убедились, что уничтожить народных мстителей на их родной земле невозможно. Уцелевшие прорвали вражескую цепь и вновь вышли гитлеровцам в тыл. Семь суток, не останавливаясь, не зажигая костров, питаясь только сухим горохом, мы шли, шли, шли. Счастьем казался редкий пятнадцати-двадцатиминутный отдых на мокрой земле. Наконец пришли в Чашники, в расположение бригады Дубровского, за 100 километров от того места, где начался марш. Я была изнурена настолько, что, очутившись под первой попавшейся крышей и узнав, что это сыпнотифозный госпиталь, уже не имела сил испугаться и уйти оттуда. У меня хватило мужества только на то, чтобы отказаться от принесенного нам горячего хлеба: я знала, как тяжко умирают от заворота кишок изголодавшиеся люди. Чтобы отвлечься, принялась чистить оружие, заржавевшее в скитаниях по болотам.

Кинооператор М. Сухова

Здесь в бригаде я встретилась с нашим оператором Семеном Школьниковым. Вместе с ним в июле вернулась в Москву. Я получила партизанскую медаль первой степени и потом очень гордилась, что такой медали не было ни у кого на Втором Украинском фронте, куда я была переброшена. Мария Сухова была награждена посмертно орденом Отечественной войны первой степени.

С частями Второго Украинского фронта я дошла до Будапешта, участвовала во многих боях, с партизанской закалкой, бодро переносила все военные

трудности. Это уже была «нормальная война», с отходами в тыл, передышками, возможностью обогреться и отдохнуть в землянке. За съемку уличных боев при освобождении столицы Венгрии я была награждена орденом Отечественной войны второй степени. Войну я закончила на Дальнем Востоке.

Прошли годы, жизнь перешла на мирные рельсы. Опять я снимала кинохронику мирных будней советского народа: сюжеты о восстановлении городов и предприятий; об открытии новых клубов, домов отдыха, пионерских лагерей; декадах искусства и литературы союзных республик. И вот вечером 31 декабря 1949 года на квартиру мне позвонили и сообщили, что я награждена еще орденом Отечественной войны второй степени по партизанскому приказу. Из всех доставшихся мне боевых наград эта мне особенно дорога. Этот орден напоминает обо всем виденном и пережитом в студеную зиму 1943/44 года в лесах Белоруссии, откуда я родом.

Двадцать тысяч метров пленки засняли мы с Машей Суховой в тылу противника. Этот материал входил в боевые киносборники, он был использован в документальном фильме «Освобождение Белоруссии». Значительная часть этих съемок находится сейчас в архиве кинолетописи. Много лет прошло с тех пор, непотревоженными лежат старые кинодокументы. Но они не мертвы, не потеряли своей силы. В любой момент кадры старой кинохроники могут вновь ожить на экране, рассказать о том, как это было, новому поколению, для которого Великая Отечественная война уже стала историей. Эта старая хроника может сойти с полок, чтобы будить успокоившихся, готовых все простить и забыть. Она может беспристрастно свидетельствовать и гневно обличать тех, кто за давностью лет хочет уйти от ответственности за тяжкие преступления и чудовищные злодеяния, совершенные ими на многострадальной земле Белоруссии.

Николай ПРОЗОРОВСКИЙ, *оператор*

Последний год войны

Это не исследование по истории войны. Пользуясь некоторыми документами и сохранившимися страницами записок (к сожалению, малочисленными), я хочу рассказать о том, что пришлось пережить двадцать лет назад оператору, воевавшему не с киноаппаратом в руках, а строевым командиром.

На фронте я пытался вести дневник. Этот дневник лежал в моем «сидоре», в телеге, попавшей под мину. От него, как и от телеги, ничего не осталось. Посчитав это дурным предзнаменованием, я больше дневника не заводил, тем более что офицеру, служившему в разведке, не полагалось вести дневник, который может попасть в руки противника. Так что в воспоминаниях могут быть утрачены некоторые детали (за что прошу меня извинить). Но главное в воспоминаниях — это правда. Я благодарен моим товарищам, фронтовым кинематографистам, с которыми мне пришлось встретиться. В конце войны они приняли меня в свою семью, и об этом я всегда вспоминаю с чувством любви и дружбы.

Автор

ПОД БУДАПЕШТОМ

Унилая, мокрая венгерская зима. Последние дни декабря 1944 года. В густом тумане прячется перед нами огромный город. Этот город мы должны взять. Над Будапештом висит тревожный, непрерывный, хриплый вой фабричных и паровозных гудков и сирен. Все, что еще может вопить, словно моля о пощаде, сливается в оркестр, полный ужаса и страдания.

До наших ушей доносятся визг и разрывы авиабомб. В городе воздушная тревога. Несмотря на туман, там работает наша авиация.

Нам предстоит взять сотни кварталов. Десятки тысяч домов. И каждый дом фашисты превратили в свою крепость. Каждый дом стреляет всеми окнами. А до домов еще нужно добраться через рельсы железнодорожных линий, через стены пригородов, через парки и каналы. Неужели всем этим можно овладеть? Победить?

Пригород Будапешта — Ракошкерестур. Маленькие, похожие на замки виллы с садами, окруженными метровыми каменными стенами с металлическими решетками и проволочными сетками над стенами. Каждая вилла — дот. В каждой из них свой гарнизон, иногда трусливо сдающийся в плен, иногда отбивающийся до последнего патрона, до последней гранаты, несмотря на безнадежность положения

Немало крови стоит каждая такая крепость.

Конечно, огнеметы в таких боях незаменимы. Но огнеметов мало.

Один за другим смолкают доты. Противник отходит в глубь города. Если может отойти..

Потом бой переходит на фабрики, заводы, пакгаузы, виадуки, железнодорожные пути и насыпи, товарные и станционные здания, мосты. Здесь на каждом шагу — сюрпризы.

Перед нами капитальная стена, и ни одной щели, в которую можно было бы пролезть. Посылаю разведку найти дорогу в обход. Через полчаса приходят. Нашли! По пожарным лестницам карабкаемся на чердак фабричного корпуса высотой с десятиэтажный дом. С крыши переползаем на узкие мостки, переброшенные на огромной высоте над пустыми цистернами. Дьявольское эхо выстрелов гремит под нами, заполняя гигантские железные чаны почти осязаемым грохотом.

Вперед, вперед! Ну и страшно же!

Через три дня боев в этих условиях мы прорываемся к городу мертвых — кладбищу Ракошкерестур. Тысячи могил, часовен, склепов, с глубокими подземельями, с гранитными и цементными сводами, служат живым великолепной защитой от артиллерийского и минометного огня.

Рота немцев-«смертников» вчера спряталась в гробах и склепах, пропустила наших вперед и открыла огонь в спину. Панику подняли ужасную. На счастье, наша вторая рота не растерялась и в свою очередь атаковала воскресших мертвецов, выходцев из могил.

Плита за плитой, памятник за памятником, стена за стеной — все это пройдено. Старые могилы стали могилами во второй раз.

Мы врываемся в улицы. Зацепились за первые многоэтажные дома. Они громоздятся перед нами все выше и выше — нам они кажутся настоящими небоскребами. Эти громады кажутся совершенно неприступными. И все-таки позже они капитулируют перед нашей силой

Бои идут уже на окраинах Будапешта. Мы учимся воевать в большом городе. На узких улицах. Между высокими домами.

Утром 29 декабря получаем приказ: прекратить огонь из всех видов оружия, разминировать шоссе, ведущее из Кишпешта к центру города, перерезанное нашими окопами. Обеспечить проезд автомашин через линию фронта по направлению к противнику и... ждать... Странный приказ.

Что бы это могло быть?

По телефону разъясняют: в 10. 00 через территорию, занятую вашим «хозяйством», проедет в сторону противника серый «опель-капитан» с белым флагом размером 1×1 *м*, с пассажирами. Пропустить беспрепятственно, обеспечить безопасность, полностью прекратить какую бы то ни было стрельбу на участке и... ждать дальнейших распоряжений.

Прекращаем огонь. Через окопы перекидываем дощатый настил, чтобы могла проехать машина. Снимаем противотанковые мины. Обеспечиваем проезд. Ждем. Неестественная тишина. Конец войне? Не может быть! Сказали бы.

И вот по шоссе мчится автомашина с большим белым флагом. Не останавливаясь, она проносится мимо нас прямо на территорию противника и исчезает среди домов. Невероятно, но факт. Я сижу в своей траншее и все время думаю о том, как рискуют эти офицеры из штаба фронта. А, впрочем, мы ведь каждый день играем со смертью! Кто его знает, что страшнее...

Непрерывно звонит телефон: нас просят вести наблюдение и не стрелять. Наблюдаем, не стреляем. Вот наконец в бинокль видна знакомая машина с флагом. Она стремительно приближается. И вдруг.. В полной тишине мы слышим два или три взрыва, и на наших глазах машина переворачивается. Первая мысль, что она подорвалась на мине. Но мины с нашей стороны сняты. Может быть, это мина противника? Докладываю наверх о происшествии. Приказ: немедленно послать разведчиков! Трое уползают вдоль кювета. Остался ли кто-нибудь жив? Что там происходит? Противник молчит. Молчим и мы. Через несколько минут видим ползущую группу людей. Разведчики помогают какому-то незнакомому раненому

человеку. Он, задыхаясь, рассказывает нам историю катастрофы, происшедшей на наших глазах.

Парламентеры передали командованию окруженной группировки предложение нашего командования: сдаться во избежание разрушения города и бессмысленной гибели людей.

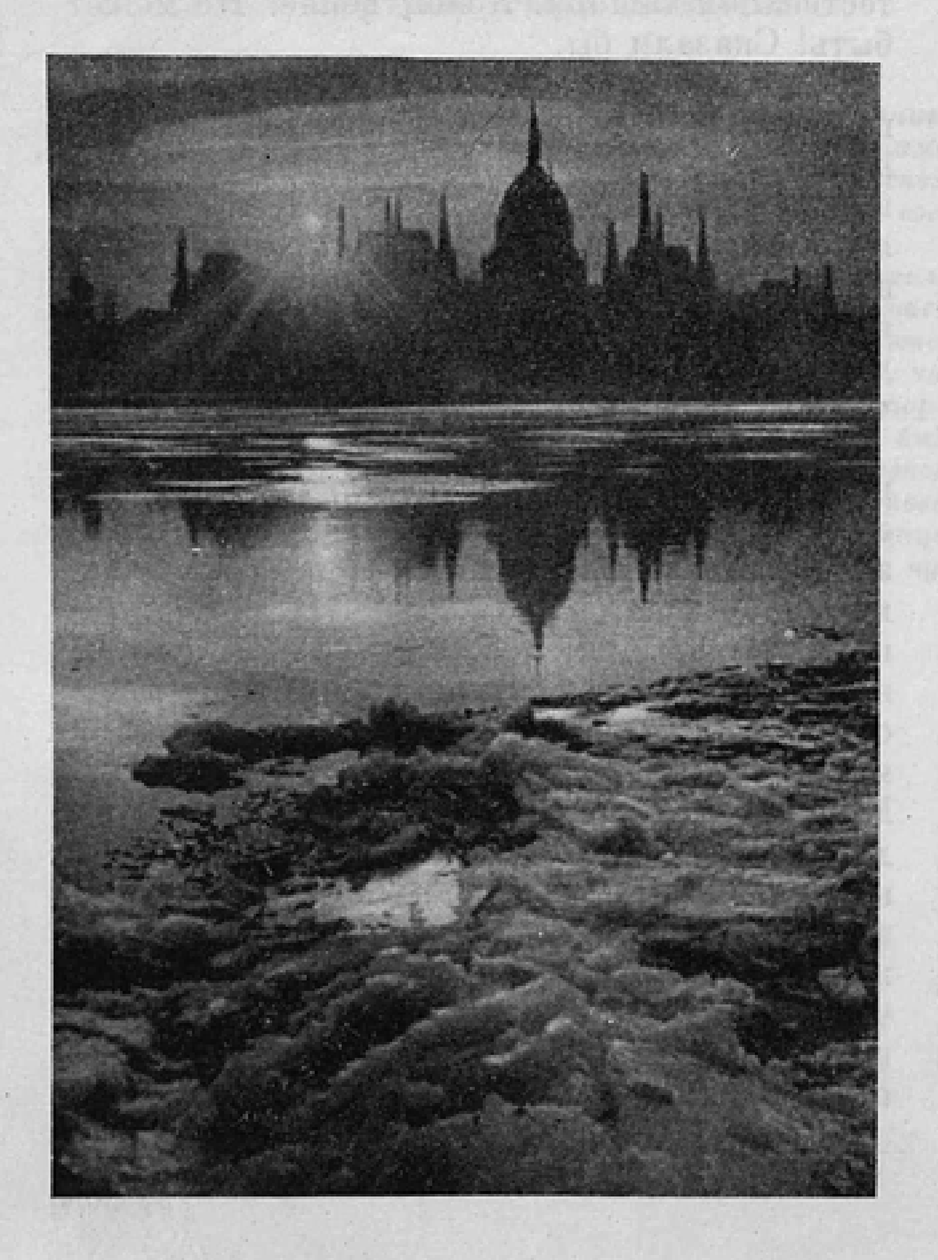
Противник сдаться отказался и... расстрелял машину парламентеров «в спину».

Оказывается, они трижды стреляли из пушки: два раза мимо, а третьим разбили машину. Из экипажа остался в живых только один. Действительно, нет предела жестокости, тупости и коварству фашизма!

Огонь начался снова, и, кажется, никогда он не был таким ожесточенным и смертоносным.

Надежды на сдачу противника рухнули. Теперь надо ждать нашего решительного штурма. Когда он начнется? Сегодня? Завтра? Послезавтра? До Нового года осталось только два дня.

Я так и не встретил человека, который видел бы Дунай голубым. Вот и сегодня он свинцово-черный, грязный и холодный



ВОТ ОН И ПРИШЕЛ, 1945-Й!

Наконец, кажется, все было готово к встрече этого Нового, 1945 года. Никто еще не мог точно знать, что он будет последним годом Великой Отечественной войны. Но не было среди нас человека, не мечтавшего об этом.

В большой очень холодной комнате почти целого, неразбитого дома, занятого под штаб, накрыт стол. Правда, он составлен из разных, больших и маленьких столов и сервировка на нем разнокалиберная. Рюмки разных фасонов, стаканы, солидные пивные кружки и рядом хрупкие, тонко звенящие от каждого разрыва хрустальные бокалы для шампанского со сложными монограммами на прозрачных боках. Не так легко на передовой сервировать стол на тридцать персон. Зато на столе... Комендант штаба удовлетворенно улыбается и расправляет седые усы. «Шор, бор, палинка...»* и многое другое.

На шкафу приветливо светится зеленый глазок трофейного «Телефункена», настроенного на Москву. Он, этот зеленый глазок, делает комнату особенно уютной, придавая ей домашний вид. На больших часах половина одиннадцатого — по-нашему 22. 30. Скоро начнут собираться офицеры. В первый раз мы можем встречать Новый год под крышей, в тепле, да и закусь мировая.

Невольно вспоминается встреча 44-го. Ночь. Степь. Марш в неизвестное. И мысль — хоть бы на одну минутку оказаться под крышей! Говорят, примета хорошая!

А мы все идем и идем по колено в снегу. В метельной мгле что-то зачернело. Ну надо же, хата! Не могу удержаться. Предлагаю начальнику штаба старшему лейтенанту Баскину, с которым мы плечом к плечу шагаем от Донца через всю Украину:

—Ленька! Зайдем на минутку. Уже 23. 47!

Втроем направляемся к хате. Леонид, его ординарец Громыч и я. Мы имеем право на эти двадцать минут. Нам больше всех в полку достается, и мы меньше всех спим. Вот и сегодня — ребята поспали хоть немного, а мы глаз не сомкнули.

Неожиданно пахнуло теплым и кислым запахом жилья.

Да здесь никак хозяева?! Мы думали, что хата пустая, и мечтали только, чтобы над нашими головами в 24.00 была крыша.

---

* «Вино, пиво, водка» (*венгерск.*).

Пронзительные лучи трофейных фонарей врезаются в душный парной туман. Набито до отказа. Хозяева и случайные гости, те кто до нас сумел оказаться под крышей в эту ночь.

Садимся за стол. Зажигаем трофейный светлячок, Громыч из фляги наливает по сто граммов. «Ну, за благополучное возвращение!» Еще по сто — «за Родину!» Еще по сто—«за победу!» Больше нельзя. А то развезет в тепле. Догоняем полк. Метель кончилась.

Так встретили 44-й. И живы еще все трое. Уже неплохо!

Кто бы сказал тогда, что 45-й год мы будем встречать в теплой чистой комнате с шампанским и коньяками, названия которых знали только по книгам и по фильмам — «Клико», «Мартель», и спирту, сколько выпьешь, как говорит начальник артиллерии, «сколько выдержит система». Но пьют осторожно. Каждый знает свою норму. Пьяных нет. На передовой — это смерть раньше времени.

Телефонный звонок. Слышу характерный, украинский голос КСД*, близкий, как голос родного отца...

— Николай?! Немедленно ко мне с Леонидом. У меня для вас новогодний подарок!

— Товарищ Первый! Мы собрались встречать Новый год! Нельзя ли?..

— Немедленно!

Вскакиваем на коней и мчимся сломя голову в штаб дивизии.

Комдив встречает нас приказом: завтра начинать штурм.

Пожелав счастья и победы, отпускает:

— Может, успеете к своим! Думал, что со мной, стариком, встретите. Праздновать разрешаю до 1.00, а потом спать. Подъем в 6.00 и к 10.00 быть готовыми. Чтобы были как стеклышко! За все отвечаете головой!

И вот мы мчимся обратно. Никогда не представлял себе, что можно так мчаться ночью! Что лошади, как кошки, тоже видят в темноте? И как только мы целы остались?

Входим в штаб. 23.44. Все офицеры в сборе. Кое-кто, не выдержав, уже начал провожать старый год. Объявляем приказ о наступлении. И одновременно в «Телефункене» слышим поздравления с Новым годом и пожелания победы. Молча вытягиваемся по команде «смирно». Комнату заполняют звуки гимна Советского Союза. Часы на Спасской башне бьют двенадцать раз! Не успели оглянуться — 1.00. Спать, ребята, спать!

* КСД — командир стрелковой дивизии.

Справа налево: капитан Прозоровский, командир полка майор Баскин, подполковник Гальперин уточняют план наступления в центре Пешта

РЕШАЮЩИЙ ШТУРМ

Обычно начало наступления идет легко. Снарядов и патронов хватает. Вместе с пехотой воюют артиллерия и танки. Подразделения пополнены людьми почти до штатного расписания. Так воевать можно.

В двенадцатом часу первого января начинается артподготовка. Это значит — шквал, огненный ураган железа обрушивается на противника. Снаряды и мины без лимита. Пушки раскаляются чуть не докрасна. Нужно орать изо всех сил, чтобы тебя услышали. Все в дыму. Среди общего рева то там, то здесь со страшным грохотом рвутся снаряды тяжелых орудий АРГК*. Даже нам трудно выдержать этот ад. Закрывшись с головой шинелью, изо всех сил ору в телефонную трубку, вызывая по очереди батальоны. Как ни странно, отвечают все: связь работает отлично.

* АРГК — артиллерия резерва главного командования.

В двенадцать часов передаю приказ командирам СБ продвигаться. А комбаты ни с места! Их можно понять. С вечера обжились. Устроились. Не хочется покидать «домашний уют». Но надо. Сейчас и меня начнут «выталкивать» вперед.

В половине первого уже посылаю повозки за боеприпасами. Боеприпасы надо получать, пока начальство доброе. Мобилизую все свободные повозки. Набрал семь штук. А надо привезти огромный груз — патроны, мины, снаряды для 45-, 76- и 120-миллиметровых орудий. Пробираться придется по улицам, заваленным обломками домов. Пройдет целая вечность. Вперед, скорее, пошевеливайтесь!

Вот и до меня добрались. Получаю приказ о перемещении. Начальство дало десять минут на сборы! Хорошо, что уже все готово. Просто так, вдруг не пойдешь. А связь? А тылы? А санбат? И управление потерять нельзя. В общем, если бы не война, на переход штаба надо много времени. Проковырялись почти полчаса вместо десяти минут. Прощай, милый, удобный, теплый бункер. Мы пошли вперед!

Прибыв на новое место, развернул и проверил связь. Работает со всеми. Еще один бункер обжит, и кажется, что мы здесь уже давно. Батальоны продвигаются. Но на левом фланге противник оказывает сильное огневое сопротивление. Это значит— головы не поднять. Через улицу не перебежать. Совещаюсь с КСД по телефону. Договариваемся в общих чертах. Сейчас он даст огня, и мы попробуем сманеврировать. Командира полка вызывают к комдиву.

К середине дня положение меняется. Прекратилось сильное сопротивление противника. Стреляют только отдельные автоматчики — заслон. Мы продвинулись почти на квартал. А с начала штурма не прошло еще и шести часов!

Начинаешь привыкать к победным докладам комбатов. 2-й стрелковый батальон отбил атаку противника на левом фланге. Противник откатился. Командир 7-й батареи старший лейтенант Мясников подбил танк. Командир 6-й батареи Тюкалов подбил танк. (хорошая фамилия для артиллериста — Тюкалов!).

Перед 3-й стрелковой ротой вышли три танка. Комбат просит огня. Пожалуйста! Огонь! Огонь! Огонь!

Комбат вопит по телефону:

— Спасибо, Колька! Два горят, третии драпает! Только пусть больше не стреляют, а то попадут по нам... по нас... ну, в общем по нашим! Идем вперед!

Но с каждой победой, с каждым шагом вперед продвигаться все труднее. Как будто сжимается гигантская пружина и сопротивление ее все усиливается. Продвигаемся медленнее. Тогда начальство становится недоверчивым.

Докладываем, что прошли перекресток. Не верят. Разведчики отвинчивают эмалированные дощечки с названиями улиц со всех четырех углов. С таким железным донесением посылаю их в штаб. Ну что? Теперь верите? Верят!

Недалеко от главного ипподрома, превращенного немцами в аэродром, в окне башни дома, похожего на замок, на высоте третьего этажа торчит почти целый... самолет. Крылья отогнулись к хвосту, но так и не дали ему влететь в комнату. Фюзеляж висит над мостовой на удивление пробегающим бойцам. Летчик шел на посадку, но в последний момент заметил на поле ипподрома наши танки. Он пытался набрать высоту и вмазал в окно.

Как раз в те дни была перехвачена и расшифрована радиограмма немецкого командования в Будапеште от 9.I.45 года: «В течение трех суток вас не слышу. В отчаянии, так как все время нахожусь под угрозой смерти. Делаем все, чтобы поддерживать связь. Положение отчаянное. Ремхплатц, на котором приземлялись самолеты со снабжением, занят. Венгерское командование направило Салаши ультиматум о том, что не позднее сегодняшнего дня нужно что-либо предпринять, так как больше держаться невозможно».

Да, положение, что называется, хуже губернаторского. Сами виноваты!

УЛИЧНЫЕ БОИ

Бои в городе очень непохожи на бои в поле. В эти трудные напряженные часы мне вспомнилась оборона на Северном Донце. Она долго снилась мне даже по окончании войны. Закрыв глаза, я мог проползти метр за метром от правого до левого фланга. Увидеть все огневые точки фашистов, доты и зарытые танки, гнезда автоматчиков и минные поля. Помнил, где можно идти по траншеям почти в полный рост, а где нужно ползти на четвереньках, рискуя получить пулю снайпера или очередь из автомата. Где можно идти

по одной-единственной тропке — иначе можно подорваться на собственных минах. Эту оборону на низком, густо заросшем деревьями и кустами берегу я принимал у обстрелянных, увешанных орденами и медалями гвардейцев, знавших бесконечно больше нас и вызывавших зависть лихой храбростью и умением воевать.

Другое дело в городе. Расстояние между нами и фашистами — ширина улицы. На этой стороне мы, а через дорогу — они. Штаб полка помещается в противоположном конце того же квартала, то есть в 200—300 метрах. В подвалах следующего квартала располагается штаб дивизии, а неподалеку от него штаб корпуса, при боях в поле располагавшийся где-то уже бесконечно далеко.

Поэтому здесь, в Будапеште, как что-то нормальное мы услышали, что комдив пробежал мимо НП полка прямо на «передок», и бросились его догонять, соображая на ходу, чем это вызвано и какими неприятностями и хлопотами это нам угрожает. Небось, в штабе корпуса его так допекли, что он сам решил вести наступление. Мы увидели нашего старика, бежавшего в конце улицы и набросившегося с руганью на командира танка Т-34 — «тридцатьчетверки» (как их называли), стоявшей за углом дома. Молоденький белобрысый младший лейтенант, сидевший на краю люка, опустив ноги внутрь танка, вскочил, вытянулся и пытался доложить разъяренному полковнику, что днем он не может выдвинуться за стену ни на один метр, так как за углом его поджидает «пантера» и она сожжет его еще до того, как он сумеет повернуть пушку, чтобы выстрелить по ней. Но полковника успокоить не было никакой возможности.

Ответив «слушаюсь», младший лейтенант нырнул в танк и захлопнул люк. Заворчал мотор, и на самом тихом ходу танк начал осторожно выдвигаться из-за стены. Не успел он высунуться на метр, как прозвучал короткий, зловещий выстрел, команда горохом высыпалась через нижний люк, а танк вспыхнул и затрещал рвущимися в его утробе снарядами. «Пантера» сделала свое грязное дело. Дождалась!

Полковник, не ожидавший такого исхода, бросился через улицу к экипажу и упал, прошитый автоматной очередью. Неужели убит? Открыв огонь из всех видов оружия по окнам домов, в которых мог прятаться автоматчик, и заставив его на минуту укрыться, мы бросились к полковнику и утащили в безопасное место. Но живуч человек, и комдив, придя в себя, тихонько прошептал: «Простите меня, старого дурака!» К счастью, несмотря на то, что он был прошит в четырех местах, ранения были не очень тяжелыми. Отлежавшись в санбате, через месяц комдив вернулся и провоевал до самого конца войны.

На НП командующего армией

В полосе наступления нашего полка лежал будапештский парламент, он же дворец Хорти, он же дворец Салаши. Этот дворец, как и рейхстаг в Берлине, был очень сильно разбит артиллерией и авиацией, закопчен пожарами и все-таки возвышался, по-своему красивый и грозный, над городскими кварталами. Самое интересное было — его подвалы. Они уходили в землю на пять или шесть этажей. Имели свою электростанцию и свой водопровод, свою станцию кондиционированного воздуха и, перекрытые сверху громадой дворца, служили крепостью, недоступной ни для авиации, ни для артиллерии.

Кажется, в первом этаже подвалов располагался штаб неудачного полководца Салаши и окруженной группировки. Когда мы ворвались туда, на стенах еще висели огромные оперативные карты всего штурма Будапешта.Было очень интересно увидеть, как противник оценивал нас и наши операции. Вот полоса действий 297-й Славянско-Кировоградской стрелковой дивизии, а вот почти верно изображенная полоса наступления нашего 1059-го стрелкового полка. В общем, обстановка оценена довольно правильно. Вот

только до последнего дня они считали, что с нами действует танковый батальон в полном составе.

Если бы они знали, что было в действительности! В городе бесконечно тяжело воевать без танков. Один автоматчик может держать под огнем целую улицу. Трудно увидеть его логово среди десятков окон. Он ведет свой губительный огонь, падают два-три солдата, и наступление приостанавливается. Вот тогда-то и нужен хотя бы один танк. Недоступный автоматчику, он входит безбоязненно в опасную зону и начинает садить по окнам вперемежку бронебойными и разрывными снарядами. Обычно на этом и кончается бой с автоматчиком. Он остается лежать в своем скрытом гнезде или отходит, и можно снова продолжать наступление с малыми потерями. Поэтому мы охраняли танки от всяких «неприятностей». Но рано или поздно из батальона оставался один, последний танк. Его-то берегли как единственного оставшегося в живых ребенка.

И вот у этого танка испортилась пушка. Что-то с ней случилось — стрелять она не могла. Мы умоляли командира танка не уходить от нас. Когда темнело, он заводил мотор и ползал вдоль нашего участка, а за ним на руках мы волокли пушку и, когда он останавливался, давали два-три выстрела. А потом ползли до следующей остановки, где эта операция повторялась. На карте противника мы увидели, будто с нами действовал «танковый батальон» вплоть до 16 января 1945 года. Значит, удалась наша военная хитрость.

Ниже этажом в подвале дворца протянулись длинные коридоры с небольшими комнатами по обе стороны, в которых жили офицеры штаба. Помещения напоминали пароходные каюты или купе международного вагона. Они были уютно обставлены, в каждом стояла радиола или отличный приемник. Но, пожалуй, общим украшением были огромные, размером 30 на 40, порнографические снимки, отпечатанные на роскошной бумаге. На этих «произведениях искусства» стоял штамп со свастикой и напечатанной подписью, перевода которой я точно не помню — что-то вроде: «Обеспечение тыла государственной армии».

В самых нижних этажах, еле освещенных парафиновыми светильниками, расположился госпиталь. Когда мы с разведчиками вошли туда и зажгли сильные аккумуляторные фонари, казалось, мы попали в круг дантова ада. Немецкий капитан медицинской службы с бледным лицом, вытянувшись по стойке смирно, прерывающимся голосом сообщил, что здесь находится около двух тысяч раненых солдат и офицеров, что из медперсонала остались он и две или три сестры. Что медицинскую помощь оказывают друг другу сами раненые, те, кто еще имеет для этого силы и может передвигаться. Что здесь же лежит большое количество умерших от ран и что он умоляет о пощаде и помощи. Особенно он просит о раненых в офицерской палате, которые паникуют и ждут, что их всех поголовно уничтожат, и он молит сказать хоть несколько слов, чтобы их успокоить.

Мы пошли в офицерскую палату. Она почти ничем не отличалась от солдатских. Около входа так же лежали штабелями тела умерших. А из темноты, жмурясь от света, поворачивались в нашу сторону изможденные, бледные, заросшие бородами лица с сумасшедшими глазами. Многие плакали.

Я объяснил, что Красная Армия не воюет с пленными, что раненые получат медицинскую помощь, что офицеры, так же как и солдаты, будут до конца войны находиться в лагерях для военнопленных и что отвечать перед судом придется только тем, кто имеет на своей совести преступления.

Когда я заканчивал свою импровизированную речь, сзади раздалась реплика: «Ты что здесь агитируешь, капитан?»

Обернувшись, вижу генерала со свитой, оказавшегося начальником тыла фронта. Докладываю ему о происходящем.

«Ну, врачей у нас свободных нет, все от усталости с ног валятся. Пусть мобилизуют своих, цивильных, а продукты и медикаменты пришлю!»

К вечеру началась расчистка этого филиала ада.

Мобилизованное гражданское население и пленные вынесли и похоронили мертвых, было налажено медицинское обслуживание, сотни раненых получили надежду на жизнь.

Мы продолжали наступление. Противник, уступая этаж за этажом, дом за домом, улицу за улицей, взорвав за собой все мосты через Дунай, очистил Пешт и отошел в Буду.

Пушки, выдвинутые на набережную Дуная, молчат. Мы наслаждаемся непривычной тишиной. Канонада слышна где-то далеко на том берегу. Это Третий Украинский фронт воюет.

Вечером «газанули» на радостях, а рано утром взволнованный Громыч будит меня — срочно вызывают в штаб дивизии. Получаем боевой приказ: в районе Чепеля переправиться через Дунай и принять участие в ликвидации противника, окруженного в Буде. Вот и отдохнули...

ОСВОБОЖДЕНИЕ БУДЫ

По улицам, заваленным кирпичом, загроможденным сгоревшими немецкими танками, машинами и другой брошенной техникой, шагаем в район Чепеля. И вдруг неожиданная встреча.

Еще под Будапештом я слышал от разведчиков о чудной женщине, которая ходит в атаку с киноаппаратом. Меня как-то спросили: «Товарищ капитан! Вы не знаете, кто она такая? Тоже из кино. Она только что здесь снимала, о вас спрашивала. Такая, ничего себе. Тоже капитан. Отчаянная баба». Заинтригован, но не знаю, кто бы это мог быть. Откуда же мне было знать, что это Отя, Оттилия Болеславовна Рейзман, оператор, комсомолка, добровольцем пошедшая на фронт. Одна из двух женщин — военных кинооператоров во всем мире. И единственная из оставшихся в живых. В декабре 1943 года двух девушек забросили в глубокий тыл противника, в партизанский отряд. Там Рейзман провела больше полугода. Вернулась оттуда одна. Подруга погибла. И вот здесь на подступах к Буде, когда шли уличные бои и противник вел сильный артогонь, я увидел женщину с киноаппаратом в руках. Она укрывалась от огня в витрине разрушенного магазина. Поравнялся с нею и узнал. «Отя! — крикнул я. — Мы идем на Буду... Найди меня обязательно!» Но найти друг друга в Будапеште нам так и не удалось. Дороги войны свели нас позже в Трнаве, когда шли бои за освобождение Чехословакии. А сейчас она недоумевающе смотрела вокруг, тщетно стараясь найти кричавшего. Огонь усилился. Меня она так и не заметила.

Мы пытаемся укрыться в мелких окопчиках на самом берегу голубого Дуная. Кстати, я так и не встретил человека, который видел бы Дунай голубым. Вот и сегодня он свинцово-черный, грязный и холодный, особенно среди белизны прибрежных снегов. По нему плывут льдины и трупы фашистов. Между берегами торопливо снуют бронекатера, переправляющие нас и снаряды в район Будафок, на правый берег. Оттуда они вывозят только раненых. Специальный приказ командующего фронтом запрещает здоровым офицерам без особого разрешения и пропуска переправляться на нашу сторону. Все командировки, так сказать, отменены. На переправе чувствуется беспокойство. Оно идет с того берега. Там образовался настоящий «слоеный пирог». Войска Третьего Украинского фронта одновременно воюют в двух направлениях: против огромной группировки, окруженной в Буде, и против танков Гудериана, которые рвутся с юго-запада и, не считаясь с потерями, пытаются пробиться и вывести эту группировку из окружения. Да, сейчас там жарко! Ни на минуту не прекращается сильная артиллерийская канонада. Изредка тяжелые снаряды падают и в районе переправы. Ниже по Дунаю слышно рычание танков, и над нами с характерным визгом проносятся бронебойные шальные болванки. На наше счастье, противник ведет пока неприцельный огонь. Но если их подпустят еще на два-три километра, что будет с переправой? И в довершение ко всему в безоблачном, повесеннему синем небе звено за звеном проплывают тяжелые бомбардировщики, бомбя район переправы. Черт бы побрал это солнце и этот мороз! За всю зиму первый солнечный день, так надо же, чтобы он был именно сегодня. Правда, спуститься ниже самолеты боятся: такой сильный огонь поднимается с обоих берегов. Даже малютки-катера вспы-

Встреча в Трнаве с единственной женщиной — военным кинокорреспондентом Оттилией Болеславовной Рейзман

хивают фонтанами трассирующих пуль. Но нельзя сказать, чтобы бомбежка даже с большой высоты успокаивала. Что-то ждет нас на том берегу?

Наконец приходит и наша очередь. Бежим по качающимся доскам на катер. Я переправляюсь со штабом, разведчиками и ротой автоматчиков — резервом КСП. У самого берега многоэтажные дома Будафока почти не разбиты. Их бункера гостеприимно манят к себе. Но... береженого бог бережет. Поднимаем подразделения и отводим их подальше от берега. Теперь надо осмотреться. Занимаем круговую оборону. Что если танки прорвутся и отрежут нас от Дуная? Ставим три 76-миллиметровые пушки на прямую наводку. Так спокойнее.

Ночью берег сильно бомбят, и подразделения, которые соблазнились близким от места переправы ночлегом, несут большие потери.

С утра все начинается снова, как в Пеште. Бои за каждую улицу, за каждый дом, за каждый этаж. Я уже не мог говорить, а только хрипел, сорвав голос постоянным криком и руганью, дойдя до предела человеческой выносливости. Мы засыпаем сидя, стоя или лежа, при каждом удобном случае.

Но уже чувствуется, что противник сопротивляется из последних сил. Надо нажать чуть-чуть, и... капут. У нас есть еще резерв— восемьдесят семь офицеров. Теперь мы бережем каждого человека. А ведь совсем недавно, если в батальоне оставалось сорок бойцов, с ними вместе воевали все оставшиеся в живых офицеры. И гибли. Сейчас мы сводим батальоны и роты. Из трех в два, четыре роты в одну с нормальным количеством бойцов и офицеров. Остальных собираем в резерв.

Долгожданный звонок из дивизии: «Присылайте за пополнением!» Наконец-то! Уходит связной. Через некоторое время он возвращается и как-то смущенно докладывает: «Привел!» Выходим. Перед нами по команде «смирно» вытягиваются человек двести... мадьяр. Вот это да! Оказывается, добровольцы из рабочего Чепеля! Почти половина в солдатских шинелях и кепи венгерской армии. Вчерашние враги. Остальные в кожаных куртках. Перепоясаны пулеметными лентами. Ни дать ни взять — красногвардейцы 1917 года. Знакомимся. Но это не так-то легко. Венгры в шутку говорят, что сами не знают своего языка и не умеют на нем говорить — так он труден.

Что делать? Переводчика нет. Команду привел венгр — командир роты. Говорит только по-мадьярски. Вот и попробуй поставить боевую задачу! В стороне стоит скромный молодой, похожий на офицера человек. Повязка с красным крестом на рукаве и черный воротничок с белой широкой оторочкой под мундиром. Оказывается, поп. Он же, по совместительству, ротный фельдшер. Он немного понимает по-немецки. Кое-как объясняем задачу по-немецки, поп переводит командиру роты, тот отвечает по-мадьярски, священник опять переводит нам на немецкий. Стараемся понять. Вначале мы беспокоились — все ли точно поняли добровольцы! Вдруг начнут наступать не в ту сторону?! Но вскоре убедились, что дерутся они всерьез. И многие из них отдали жизнь за освобождение Будапешта.

Капитан Прозоровский в окопах на съемке под Брно

Я ПОПАЛ В КИНОФИЛЬМ

В один из последних дней боев за Будапешт к нам в подвал вошла группа офицеров. Опять поверяющие? Впереди огромного роста майор в полушубке. Красивое восточное лицо, внимательные спокойные глаза чуть иронически осматривают окружающую обстановку. Не может быть! Левушка Сааков. Секретарь нашего студийного комсомольского коллектива, потом секретарь партбюро, начальник производства киностудии. Всегда спокойный, доброжелательный, готовый вы-

слушать и помочь. Уже не в первый раз я встречаюсь с ним в дни напряженных боев.

Правда, раньше это были «не всамделишные» бои. Зимой в начале 1941 года, когда что-то не ладилось во время съемок фильма «В тылу врага», он приехал в Заполярье, где в районе Кировска, у подножия горы Кукисквумчоор, разыгрывались «кровопролитные» сражения между нашими разведчиками, с Сашей Гречаным во главе, и «финнами» под руководством Пети Соболевского. Схватка кончилась настоящей дракой в ледяной воде. Оба вошли в азарт и не хотели сдаваться, но... ничего не поделаешь, по сценарию должен был победить Гречаный. После съемки друзья-враги, выпив бутылку коньяку, а может быть, и две, были растерты снегом, завернуты в огромные тулупы и отвезены в гостиницу отсыпаться. Съемки прошли нормально, а представитель дирекции, стоя рядом со съемочной камерой, внимательно наблюдал за лихой атакой наших бойцов на укрепления «линии Маннергейма».

И вот сюда, в Будапешт, майор Сааков привез кинематографистов, членов фронтовой группы, для съемки на нашем участке. Один из операторов — Иосиф Голомб, маленький, совсем молоденький, в черной шинели морского капитана,—должен остаться у нас, чтобы снять подвиги солдат и офицеров славного полка, глубже всех проникшего к сердцу Будапешта. Снять подвиги... Сложное и опасное это дело. Много киноработников отдало свои жизни на фронтах Отечественной войны, из них двадцать семь кинооператоров.

Это только кажется, что на фронте на каждом шагу можно снимать захватывающие дух события. На самом деле — убить могут сто раз, а снимать нечего. Даже разрывы мин противника не фотогеничны и почти не дают видимого эффекта. Другое дело, когда они сделаны полковым или дивизионным инженером специально для съемки!

Нужны огромное мужество и зоркий, внимательный глаз оператора, чтобы в труде, грязи и буднях войны найти детали, правдиво рассказывающие об ее грандиозности и героизме.

Вот и сейчас — привели пленных. По просьбе кинематографистов иду допрашивать их на улицу — там светлее. Застрекотали киноаппараты. Началась съемка наших фронтовых будней... Так я попал в документальную картину о взятии Будапешта.

Слева направо: начальник киногруппы Второго Украинского фронта майор А. Лебедев, кинооператоры Л. Аристакесян, М. Нойченко, незнакомый капитан и капитан Н. Прозоровский

Если бы я знал, какие события последуют за этими съемками, то попросил бы товарищей не жалеть пленки. И вот почему.

Немного позже, когда в Москве фильм вышел на экраны, жена повела сынишку в кинотеатр «Новости дня». В нетопленный, полупустой зал кинотеатра можно было входить, не дожидаясь перерыва между сеансами. Вначале демонстрировались документальные короткометражки, в которых тыл рапортовал фронту о своих успехах, кто-то куда-то приезжал.

Наконец на экране, как серый мираж, возник мрачный, разрушенный, горящий город. По улицам бежали солдаты, беззвучно открывая рты, вероятно, они кричали «ура». Лихо вели огонь гвардейцы-минометчики, и вдруг... жена увидела, как возле грязной, исковерканной осколками снарядов стены худой, небритый капитан допрашивал еще более худых и небритых пленных.

Этот кадр промелькнул за несколько секунд, и трудно было поверить, что он был. Она закричала на весь зал: «Кира! Смотри, это папа!» А папы уже не было на экране, и как она ни ждала, он так и не появился больше.

Четырехлетний сын, впервые попавший в кино, вообще не понимал, что тут происходит. Он знал отца по фотографиям, ничего не успел разглядеть на экране и только без конца спрашивал своим тонким голоском, звеневшим в темноте зала, как колокольчик: «Мама, ну где же папа? Где?»

Плача и прижимая к себе сына, она просидела короткий перерыв, и на следующем сеансе опять смотрела киножурналы для того,

чтобы еще раз увидеть промелькнувшее на экране усталое, небритое лицо.

Да, если бы я мог все это предвидеть, я бы попросил своих друзей-кинооператоров не жалеть пленки.

•

Позже в сборнике «История Отечественной войны» было написано: «Будапештская операция потребовала огромного напряжения физических и моральных сил солдат, офицеров и генералов обоих фронтов (Второго и Третьего Украинских). Достаточно сказать, что ни в одной наступательной операции 1944 года не приходилось вести столь ожесточенные оборонительные бои, как в Будапештской, что ни одно окружение крупной вражеской группировки и ее ликвидация не заняли так много времени».

В честь одержанной победы, в честь полученного полком почетного наименования «Будапештский», в честь награждения многих ребят орденами и медалями 17 февраля в штабе полка был организован банкет. На нем собрались храбрейшие воины и офицеры полка. Командир полка двадцатилетний красавец майор Леонид Баскин, мой боевой друг, с которым мы прошагали и проползли всю войну от Украины до Будапешта, принимает славного гостя— командующего фронтом маршала Советского Союза Р. Я. Малиновского.

Я сидел рядом с огромным генерал-лейтенантом, бритая голова которого сияла при свете десятков свечей и «катюш», сделанных из больших артиллерийских гильз. Генерал оказался начальником Политуправления фронта.

Мы разговорились. Он спросил, не кадровый ли я командир, а узнав, что из запаса, поинтересовался моей гражданской специальностью. Вы бы видели его лицо, когда он услышал, что я кинооператор.

— Так что же вы здесь делаете?

— Воюем помаленьку! — ответил я репликой из фильма «Тринадцать».

— Я вас заберу к себе в киногруппу,— заявил он.

И с этого дня все переменилось в моей жизни. Уже через неделю, 23 февраля, пришла шифровка об откомандировании меня в Политуправление штаба Второго Украинского фронта. Там я попал в киногруппу, начальником которой был майор Алексей Лебедев. Операторская семья встретила меня, как родного.

Ежи ПЛАЖЕВСКИЙ, *кинокритик, доктор искусствоведения (Польша)*

Ответственность живых

Имеет ли это вообще смысл — возвращаться спустя двадцать лет к воспоминаниям о тех временах, которые столько раз хотелось вычеркнуть из памяти? Ведь погруженные в водоворот сегодняшнего дня, мы все реже говорим: «А помнишь, как в мае сорок третьего?..» Смысл, который мы хотим найти в этом возвращении к военному прошлому, заключается, по-видимому, в том, что опыт, накопленный в последующие годы, позволяет нам многое увидеть иначе, чем когда-то. Меняются перспективы и пропорции. Вдруг из каких-то неведомых закоулков памяти всплывает воспоминание о том или ином событии и поражает нас: мы помнили, что с этим событием были связаны какие-то исключительные эмоции и мысли, а теперь? Что-то в нашем отношении к нему выцвело, обветшало, отзвучало. И странно — воспоминание это не вызывает никакого отклика. И наоборот. Мы ловим себя порой на том, что какое-то мелкое наблюдение или даже мимолетное настроение, показавшееся нам тогда маловажным, оказывается, удержалось в нас и живет.

Я начал войну, когда мне не было еще пятнадцати лет, в качестве курьера военкомата, потом был в спасательном отряде, откапывавшем людей в подвалах, засыпанных во время бомбежек, потом — одним из беженцев на дорогах проигранной войны. Затем были романтические и наивные, ибо они были индивидуальными, попытки сопротивления немецким захватчикам, а еще позднее — почти три года профессиональной подпольной работы в небольшой молодежной организации. Потом еще был период борьбы в лесном партизанском отряде и в заключение— служба в возрожденном Войске Польском. Типичная биография моего поколения. Я был одним из великого множества.

Но речь ведь не о биографиях. Поэтому я позволю себе, не заботясь о хронологии, восстановить в своей памяти три картинки прошлого, бесспорно разные для меня в этом прошлом по значимости, но теперь в некотором смысле ставшие равными. Каждая из них, как мне кажется, содержит хотя бы частичный ответ последующим поколениям на их вопрос: «А как там действительно было — на войне?»

1. Первая картинка хронологически является последней. Был сентябрь 1944 года. Хелм возле Люблина—первый освобожденный польский город. Наши казармы помещались в здании, которое раньше занимало гестапо. Сотрудники гестапо, захваченные врасплох победоносным наступлением подразделений Советской Армии и Войска Польского, бежали, бросив на столах надкусанные куски хлеба и недопитый кофе. Как только мы вошли в здание, оно было обыскано и все документы гестапо тщательно собраны и опечатаны. Однако дом был огромный, и не все в нем обнаружили сразу: то и дело находилось что-нибудь новое.

Одно открытие совершил и я. В маленькой кладовой под грудой экземпляров «Майн кампф» я нашел две папки документов. Часть из них составляли какие-то счета, а остальные документы были приказами люблинского гестапо, предписывавшими подчиненному им отделению гестапо в Хелме арестовать «политических». Среди фамилий, перечислявшихся в приказах, было очень много женских; одной из упомянутых было всего пятнадцать лет.

Папки с документами я отдал начальству, а себе взял наименее потрепанный экземпляр «Майн кампф» и в перерывах между занятиями по баллистике и тактике начал знакомиться с книгой Адольфа Гитлера. До того мне не случалось заниматься подобным чтением. Не было ни времени, ни желания. Теперь, однако, после прочитанных только что страшных, несущих смерть приказов со свастикой, мне захотелось заглянуть и в «библию» фашизма: неужели все это было в ней предсказано?

Однако я успел прочитать всего только две главы этой «библии»: мой непосредственный начальник, увидев у меня эту книгу, приказал мне немедленно сдать ее на склад, где к ней никому не будет доступа. Вероятно, он боялся, что подобное чтение может развить во мне симпатии к гестапо. Но я этого не боялся и обратился с рапортом к вышестоящему командиру — человеку образованному и политически развитому. Он не приказал мне сдать книгу, но долго уверял меня, что «все написанное там — чепуха, все это прошло и никогда не вернется».

«Чепуха» — именно так говорили о «Майн кампф», когда эта книга только появилась. И позднее, когда ее автор, этот недоучка-художник, пришел к власти, также. Всеобщее презрение к его писанине не помешало сему «художнику» воспроизвести, пункт за пунктом, всю его безумную программу, которая была намечена во всей полноте еще задолго до ее осуществления.

В связи с прошедшими недавно выборами президента в США мне довелось прочесть в одной из американских газет статью, расхваливавшую одного из кандидатов столь откровенно реакционным образом, что это выглядело ужасно, вероятно, даже с точки зрения самого кандидата.

— Чепуха! — сказал кто-то.— Жалко времени на чтение такой чепухи. Они же психопаты.

Я поморщился. Слишком знакомо прозвучало для меня это словцо: «чепуха». Как человек пишущий я не переоцениваю значения написанного, но и остерегаюсь его недооценки. Столько войн вылупливалось из скорлупы слов, злых слов...

2. Годом раньше, в сентябре 1943 года.

Маленький городок Седльце, между Варшавой и Брестом. Моя родина. Приближается комендантский час. Мы с товарищем идем в «типографию». Из Варшавы пришли материалы, которые надо ночью размножить на гектографе, а с утра разослать. Вспоминаю, что не взял с собой никакой еды, и забегаю в магазин купить хлеба. Товарищу не хочется ждать — в магазине очередь. «Догонишь»,— говорит он и выходит. Купив хлеба и повидла, я торопливо шагаю, пытаясь догнать далеко ушедшего приятеля. Вдруг впереди меня в темноте раздается крик. Потом выстрел. Еще один. Еще. Еще. Потом автоматная очередь. Бегом сворачиваю направо, где тянутся рельсы узкоколейки. Останавливаюсь, вслушиваюсь — ничего не слышно. Внезапно — шум мотора, и опять тишина. Осторожно приближаюсь к «типографии». В темноте различаю у ворот темное пятно. Женщина. Мать моего приятеля, живущая через три дома от «типографии».

Оказалось, что мой приятель, попавший в засаду, выстрелил два раза. У него было только два патрона. Легко раненный, он был увезен в гестапо. Он не сказал ни слова, и его забили насмерть железными прутьями во время допроса.

Знаю, что если я скажу «хлеб с повидлом спас мне жизнь» — это прозвучит аморально. Более того, быть может, этот хлеб стал причиной смерти моего приятеля: будь мы с ним вместе, может, мы и заметили бы опасность, может, даже один из нас и погиб бы, но почему именно он?

Бессмысленное действие случая приобретает столь зловещую силу лишь в условиях войны. Во время Варшавского восстания погибло много моих друзей, гораздо лучших, более способных, наконец, более здоровых, чем я. Один из них великолепно лепил, у другого была впереди блестящая научная карьера, третий был во сто крат отважнее меня. А в живых остался именно я. Тяжелая ответственность — жить.

3. В третьей картинке — заранее прошу меня извинить — действия совсем мало. Собственно говоря, почти совсем нет.

Во время одной из своих многочисленных поездок в качестве посланца из центра я приехал в Кельцы. И здесь, в безопасном, впрочем, месте, узнал, что приготовленная для меня квартира «провалилась», раскрыта гестапо. В ожидании новой квартиры я бродил по городу, что было сравнительно наименее опасным. Партизанские отряды в районе Кельц чуть ли не через день пускали под откос военные составы, движение Сопротивления резко усиливалось, но и немецкой жандармерии становилось все больше.

Неторопливо шагая, я дошел до «Зольдатенхайма» — большого ресторана для приезжих немецких солдат. Улица вся, конечно, была затемнена, тем более резко ударил мне в глаза яркий свет из дверей этого дома, которые кто-то, входя, не закрыл за собой. Я заглянул внутрь, испытывая такое же, должно быть, чувство, с каким негры из Иоганнесбурга заглядывают на теннисный корт для белых. Ведь то, что я оказался у дверей «Зольдатенхайма», было частью моей собственной войны, которую я вел с фашизмом. Выполняя различные поручения подпольной организации, мы старались развивать чувство ненависти к оккупантам и в других и в самих себе: не говоря о наших личных переживаниях и наблюдениях, достаточно сказать, что в каждой из подпольных газет по крайней мере половина номера посвящалась сообщениям о бесчинствах и злодеяниях захватчиков. А тут... ничто из увиденного мною в открытые двери не вызвало во мне ненависти. У двух или трех видных мне с улицы столиков сидели очень молодые, очень усталые и очень сонные солдаты. Один из них смотрел на меня, наверняка меня не видя, хорошо знакомым мне взглядом человека, который не знает, где он будет спать.

Я вдруг испытал сложное чувство, в котором было ощущение стыда, собственной вины и даже измены. Ибо мне показалось в какую-то минуту, что я понимаю этих молодых людей, что мне их чуть ли не жаль оттого, что сам вид их мундира вызывает во всей Европе ненависть, а они оказались в таком глубоком одиночестве, из которого есть только один выход — поражение. Я думал о том, что, может быть, именно эти парни из тех, кто не имеют ничего общего с фашизмом (должны же быть где-нибудь в Германии и такие немцы!). Интересно было бы от них услышать, как выглядят военные будни в их глазах.

Все это мелькнуло у меня в голове и тут же уступило место чувству стыда. Как же это я посмел даже попытаться увидеть человека во враге, с которым борюсь? Пытаюсь обелить его, найти в нем что-то лучшее, забыв о плохом? Что скажу я людям, которых приехал призывать к еще более ожесточенной борьбе?

Прошло более двадцати лет, а я все еще помню об этих открытых дверях в Кельцах. Я знаком ныне со многими людьми, которые сидели в те годы в таких же «зольдатенхаймах». Некоторых из них я уважаю, а есть и такие, которые стали моими друзьями, хоть я и знаю, что чувство стыда, испытанное мною тогда, было правильным чувством.

И я не знаю другой такой ситуации, кроме войны, когда за благородное, казалось бы, само по себе побуждение человек мог бы и должен был бы упрекать себя, как за измену.

В. МИКОША

Репортаж о своей жизни

НАЧАЛО ПУТИ

Однажды мое внимание привлек крупно напечатанный заголовок в «Известиях»: «Героический подвиг команды парохода «Старый большевик»...

«Возвращаясь с грузом вооружения из Америки, корабль попал в Баренцевом море под жестокое нападение немецких подводных лодок и авиации. После упорной героической борьбы морякам удалось прорваться сквозь вражеский заслон, потушить горящий корабль и сохранить драгоценный груз».

— Ты представляешь, какие кадры можно было бы снять? Нас там не было...—сокрушался мой друг Рувим Халушаков.

— А что если...— размышлял я вслух,— а что если нам с тобой написать, основываясь на сообщении «Известий», сценарий документального фильма о том, как доставляется вооружение из Англии и Америки?

Писать оказалось гораздо труднее, чем снимать, но, несмотря на это, сценарий, если его можно так назвать, был завершен в недельный срок и сдан в Комитет по кинематографии.

●

—...Вот и свершилось! Запиши: первое путешествие Синдбада началось 17 ноября 1942 года. На «Тбилиси» все спокойно. Происшествий никаких. Как по сценарию...— положив руку мне на плечо, сказал Халушаков.

Вместе с нашими товарищами операторами Николаем Лыткиным и Василием Соловьевым мы плывем в Англию, правда, на разных кораблях. «Тбилиси», набрав ход, пристраивается к длинной кильватерной колонне кораблей. Они идут по взломанному ледяному паркету реки, а флагман уже скрылся за горизонтом Белого моря.

«Тбилиси», самый большой в караване пароход, начал мерно и плавно покачиваться. Холодно. Серое, унылое небо, справа по борту узкой белой полосой тянется пустынный берег. Как сейчас дорог этот клочок родной земли. Когда, постепенно удаляясь, он исчез в туманной дали, заныло, защемило сердце.

Рядом стоит Халушаков, и я вижу по его устремленному вдаль взгляду, что он тоже весь там, в Москве...

Резко звучит сигнал воздушной тревоги. Все бегут по местам, на ходу надевая спасательные пояса. Мы схватились за камеры.

Со всех кораблей раздаются пулеметные очереди и короткие отрывистые выстрелы зенитной артиллерии. В сером небе показались наши самолеты «ПЕ-2».

— Слава богу, свои. Перепутали, что ли? Сколько шуму натворили!— Халушаков завел на всякий случай камеру.

Скоро все выяснилось: тревога была учебной, а стрельба — пробой готовности оружия к бою.

...Воскресение 6 декабря. Раннее утро. Затемно вошли в бухту Мэтилл.

— Какой туман! Настоящий, английский — ни снимать, ни видеть!..

Туман поредел, но, кроме большого сборища кораблей в бухте, рассмотреть ничего не удалось. Берег наглухо замаскировался непроглядной серой вуалью. Море гладкое, зеленое, будто подогретое снизу, дымилось. С пронзительным криком носились крупные чайки, пронизывая густые космы тумана и отнимая друг у друга пойманную рыбу.

Чаек множество, они большими плотными группами сидели на воде, напоминая в тумане плавающие льдины, покрытые первым зимним снегом.

Маленькие катера тянут огромные аэростаты воздушного заграждения.

— До Лондона триста миль, друзья! — сказал нам радист.

...Англия встречала наши корабли радостно. Стихийно возникали митинги на палубах, пирсах. Мы снимали радость, объятия, слезы, первые и самые острые эмоции людей, соприкоснувшихся друг с другом в грозный час общей опасности: на пленке остались редкие по силе воздействия кадры.

— Почему бы вот так не жить всем людям на земле, а? Неужели для того чтобы понять друг друга, необходима такая тяжелая встряска, как война?— Халушаков вытер вспотевший лоб и стал укладывать камеру в кофр.

— Нам пора готовиться на берег. Какой там адрес, помнишь?— Я достал записную книжку.— Бейз Уотер Кенсингтон Палас Гардн файв.— Прочел я громко.— Петр Гаврилович Бригаднов — постоянный представитель «Интогркино» в Англии. Поедем к нему налегке, без вещей, все узнаем, а тогда заберем с корабля аппаратуру и пленку.

Мы воспользовались посольской машиной и поехали по нашему адресу. Лондон предстал перед на-

---

Продолжение. Начало см. в № 1, 2 за 1965 год.

ми сразу, как только мы выехали из ворот порта «Сори Комерс Дока». Лабиринт серых с пестрой рекламой узких улочек, заполненных людьми и неуклюжими двухэтажными автобусами, надвинулся на нас, оглушил и, поглотив, понес в левобережном потоке. Все было необычным, чужим, и мы молча катились вперед, изредка останавливаясь на перекрестке перед белой перчаткой высоченного полисмена. Я смотрел на приземистые закопченные дома, маленькие магазинчики, кафе, бары. Мы проезжали рабочий район Лондона. Мне стало невыносимо грустно.

Настроение моего друга было таким же...

Только потом, объехав почти весь мир, я привык к тому странному ощущению, которое бывает, когда сталкиваешься с реализацией своих представлений о чужих странах и городах. Как правило, представление всегда более многообещающе, чем реальность, и первое, что испытываешь вперемешку с любопытством,— разочарование. Будто обещали тебе нечто совсем другое. А потом, когда узнаешь людей, город, его улицы, его привычки, начинает казаться, что он неизмеримо интереснее всего того, что ты от него ждал.

Но в первые часы здесь, в Лондоне, кроме разочарования на нас навалилась страшная боль и тоска — развалины Лондона были похожи на развалины наших городов. То слева, то справа нам попадались черные провалы разбитых и снесенных до фундамента домов. Некоторые развалины еще дымились, и серые, в грязной одежде люди разбирали завалы битых кирпичей.

...Прошло около месяца, а официального разрешения на съемки мы не получили.

Лондон 1942 года.

— Друзья, давайте подаваться в Америку, все равно домой теперь только через Новый Свет можно попасть. Может быть, там нас лучше поймут, и мы сумеем выполнить свою миссию.

Доводы Халушакова были основательными, но, не дождавшись ответа из Москвы, уезжать не хотелось. А вдруг еще разрешат.

— Подождем еще немного!

И мы решили ждать ответа до первого каравана в Америку, а чтобы время не проходило даром, приступили к подробному ознакомлению с Лондоном. Однажды, когда мы, усталые, возвращались на Оксфорд-стрит домой, нас остановил окрик из толпы:

— Микоша!

Мы оглянулись.

— Нет, это положительно невозможно! Я не верю! Мне сказали, что ты не вернулся из Севастополя!.. Навстречу шла Людмила Павличенко.

— Людмила, жива! Невероятно! Здесь, в Лондоне...

Мои друзья стояли, ничего не понимая.

— Ты знаешь, просто не верю! Мне сказали в Севастополе, что ты попала к немцам!

— Как видишь, ничего этого не случилось!

— Ну, славу богу! Товарищи, знакомьтесь: мы вместе были в Севастополе. Это не просто лейтенант Павличенко — это снайпер, который...

— Ну, ну, довольно! Без рекламы...

— Ладно, не сердись. Они и так все о тебе знают — газеты читают. Я тут ни при чем...

Людмила в составе участников студенческого конгресса возвращалась из Америки. В Лондоне ждала воздушной оказии в Москву.

— Счастливая! Скоро будешь дома, на фронте, а мы вот застряли здесь надолго.

— Не завидуй! Лететь через фронт в это время тоже занятно — то ли в Москве сядешь, то ли в Берлине...

Мы все отправились обедать к Людмиле в «Гайд Парк отель». До поздней ночи говорили о фронте, о Севастополе.

Ночью небо было шумным: сотни бомбардировщиков, пролетая над Лондоном, уходили бомбить Берлин. Всю ночь звездный купол гудел, и только с рассветом наступило спокойствие. Утренние газеты в заголовках сообщили о крупном налете на Берлин, Гамбург, Штеттин...

ПЕРВАЯ ВСТРЕЧА В АМЕРИКЕ

— Друзья, поступила команда...

— Что? Снимать?

— Нет, плыть дальше — в Америку!

Мы замерли от неожиданности.

Поздно вечером, когда Лондон окутал плотный туман, мы с Колей Лыткиным, сев в маленький, словно игрушечный, вагончик, покинули Лондон. Дверь в наше купе открывалась прямо снаружи. Кроме нас в углу сидел пожилой джентльмен в старомодном котелке с вонючей сигарой в зубах и газетой «Нью-Йорк таймс» в руках.

— Гуд ивнинг! — поприветствовали мы его.

— Хэлло, бойз! — приподняв котелок, гаркнул он, даже не взглянув на нас.

Поезд мчался, как будто его преследовали бандиты. Казалось, что он неминуемо завалится, когда, стуча, громыхая и раскачиваясь, пересекал стрелки. Наш сосед, привалившись к высокой спинке дивана, дремал. Его сигара, с длинным нагаром пепла, слабо тлела, подрагивая на оттопыренной губе. Газета сползла на колени. «Красные остановили наци на обрывистом берегу Волги»,— прочитал я огромный заголовок на полстраницы.

— Смотри, Владик! — и Коля показал мне взглядом на заголовок газеты.

— От этого события надо «ура» кричать, а он уснул!

...Наш путь завершен — мы в Америке. Толстые канаты подтвердили это, привязав накрепко наш теплоход «Пасифик Гроуд» к Новому Свету.

Первыми поднялись по трапу полицейские, а мы отправились в гостиную.

— Кого-то встречают! — шепнул мне Коля.

К нам подошел капитан и представил нас с Колей полиции.

— Ваши документы, господа?

Мы, ничего не подозревая, протянули свои мореходки.

— А почему полиция, а не таможенники?

Все пассажиры покинули корабль, а нас задержали. Процедура изучения мореходок затянулась. Наконец нам сообщили, что документы не в порядке и мы арестованы.

— У вас нет визы на въезд в Америку! — сказал нам толстый полисмен.

Когда мы окончательно поверили в происшедшее, настроение испортилось. Мы отказались уходить с корабля без ведома нашего консула.

— Ваш консул — это не наше дело. Мы обязаны вас отправить на «Элис Айленд» («Остров слез»).

Нас почему-то торопились увезти с корабля до прибытия консула.

Когда толстый полисмен еще раз церемонно потребовал следовать за ним, за нас энергично вступился капитан.

— «Пасифик Гроуд» — Англия! Америка и ее законы там, за трапом, господа!

В разрушенном Лондоне

После такой поддержки мы с Колей наотрез отказались покинуть «шип». Полицейские заняли удобную позицию в кожаных креслах и задремали.

— Убей, не могу понять, что неправильного в наших документах? Мореходка, как у всех, со всеми лондонскими и архангельскими штампами! — волновался Коля.

— А капитан — честный парень!..

За короткие пятьдесят минут, которые показались нам очень длинными, мы много передумали... Но вот в гостиную вошел консул, и сразу отлегла тяжесть одиночества.

Все сразу прояснилось — нас здесь не ждали.

— Придется с ними,— и он кивнул в сторону кресел,— ехать на «Остров слез», другого выхода нет. У вас действительно нет виз для въезда в Америку. Не могу понять, как в Лондоне могли поступить так безрассудно. Бомбежка, что ли, действовала? Мореходка служит паспортом только на корабле. Закон есть закон,— сказал нам на прощание наш представитель, — нарушать его не полагается. Поезжайте и не особенно волнуйтесь. Все должно уладиться.

Людмила Павличенко в Лондоне на митинге по поводу открытия второго фронта

— Ну вот и все! Пошли, Коля, в Америку!

Первое, что мы увидели, вступив на землю Нового Света, была полицейская карета. Я слышал, как тяжело вздохнул мой друг перед тем, как в нее забраться.

— Любуйся! — сказал Коля, глядя сквозь решетку на улицы Нью-Йорка.

Завыла сирена, замелькали рекламы, пестрые, световые, яркие. Мы мчались, обгоняя бесконечные вереницы автомобилей.

Резко тормознув, карета остановилась. Очнулись от дремоты наши конвойные. Задняя дверка открылась, и нас повели на пристань. У пирса ждал маленький пароходик-трамвайчик, причаленный не то носом, не то кормой. Два вспотевших толстяка притащили, кряхтя от натуги, наши кофры.

— Что это? Камни? — спросил один из полисменов, опуская на палубу груз.

— Возможно,— меланхолично ответил Коля.

Наши камеры и пленка теперь ничем от камней не отличались.

...Итак, мы на «Острове слез». Здесь осели на мели все, кто решился приехать в Америку без визы. На обратный путь денег не хватает. Несчастные по нескольку лет сидят на острове и ждут визы или случая уехать обратно. Но ни того, ни другого нет и нет. Всех кормят, с голоду не умрешь, но тюрьма остается тюрьмой. Ожидание, тоска и безнадежность — вот теперь наш удел.

— Как в анекдоте,— сказал Коля мрачно. Он курил сигарету за сигаретой и, насупив брови, решал какую-то очень важную проблему. Над нами загустело облако дыма, а мы в поисках выхода из дурацкого положения не продвинулись ни на шаг.

Кончились сигареты, табак, растаяло облако дыма. Захотелось поесть, но никто не приходил. Мы устали сидеть в неудобных позах на кофрах.

— Ты сиди, а я пойду позвоню! — вдруг сказал Коля.

— Куда? Кому? — наивно спросил я, не поняв розыгрыша друга.

— Рузвельту! — зло крикнул Николай и нервно заходил взад и вперед.

Щелкнул замок, и в дверях показался маленький седой старичок, розовощекий и с докторской бородкой.

— Здравствуйте, господа! Будем знакомы, если не возражаете, я ваш переводчик и покорный слуга,— сказал он нам приветливо на чистом русском языке.

— Мы не господа, господин переводчик! — поправил его Коля.

— Вы, конечно, правы — в России теперь так не принято, а здесь все по-старому. Да, да, перейдем к делу, так сказать! Меня просили передать вам, что через час вас будут судить.

Час пролетел быстро. Я еще никогда не был под судом, но старую русскую поговорку хорошо помню: «от сумы и тюрьмы никогда не зарекайся»! Кто бы мог предугадать, с чего начнется наше путешествие по Америке? Опасное плавание, полицейская карета, «Остров слез», суд...

Резко щелкнул замок. Появился старичок — не один, в сопровождении полисменов. Поклонившись, он официально сказал:

—Господа! Вам надлежит пройти в зал суда! Пожалуйста!

Мы поднялись с кофров. Шествие замыкал чиновник. Нас ввели в большой светлый зал.

«Все здесь предусмотрено — тюрьма и суд совсем рядом»,— подумал я. За высоким постаментом-трибуной сидел седой средних лет мужчина в военной форме. Его китель был расстегнут. Откинувшись на спинку кресла, он читал книжку в яркой обложке. Наш приход на него не произвел никакого впечатления.

Мы сели вдали на отведенные для нас места. Над седой головой судьи, между скрещенными звездными

флагами, висел большой портрет Вашингтона. Было тихо-тихо.

«А все же очень занятно,—думал я.— Везет нам. Не многим удается такое увидеть и испытать! Деньги за это надо платить, а нам — бесплатно»...

Судья оторвался от книжки, взглянул пристально на нас и нажал кнопку. Тут же явился наш переводчик.

— Ни черта не слышно, о чем они там...— я взглянул на друга, он держался спокойно, но был бледен.

Поговорив с переводчиком, судья встал и жестом попросил нас сделать то же самое.

Официально, очень громко, чтобы нам было слышно, он произнес что-то вроде монолога.

— Ты понял? — тихо спросил меня Коля.

— Нет! А ты?

Коля покачал головой.

Судья жестом, показывая на Колю, пригласил его к трибуне. Коля встал, взглянул мне в глаза и, не торопясь, с достоинством зашагал к трибуне.

Я видел, как он стоял перед судьей и, отвечая на вопросы, поднял правую руку. О чем они говорили? Услышать было невозможно...

Коля вернулся, и сразу же пригласили меня. Он успел тихо сказать:

— Не робей!— на лбу у него блестели капельки пота.

Я подошел к высокому постаменту. Судья, строго и пристально глядя мне в глаза, торжественно произнес:

— Поднимите правую руку и поклянитесь именем господа бога, что будете говорить чистую правду!

— У нас не принято клясться богом, мы и без него обязаны говорить только правду!

— Вы находитесь в Америке и должны уважать законы нашего государства!

Спорить было бесполезно. Я на мгновение поднял правую руку и медленно сказал:

— Обещаю суду говорить только правду!

— Скажите, для чего вы прибыли в Америку? Не с целью ли осуществить свои идеи во вред существующему строю?

Я коротко объяснил цели нашего путешествия. Судья задал еще несколько несущественных, на мой взгляд, вопросов и удалился на перерыв.

Мы сидели одни в пустом зале. Теплыми полосами ползло солнце по ярко-желтому паркету. В голове бродили беспокойные предположения. Чем же все это кончится? О чем там совещается суд? И с кем? Кроме судьи и старичка-переводчика, мы никого не видели. Но все же решение, какое-никакое, должно быть.

И вот наконец:

—Суд идет! — объявил вошедший переводчик. Мы встали. Для объявления решения нас пригласили пред очи судьи. Он очень строго и важно зачитал:

— Суд постановил запретить вам въезд в Америку! Но согласно конституции вы имеете право в течение двух с половиной месяцев обжаловать наше решение!

Как только официальная часть была закончена, судья неожиданно для нас со строго казенного тона перешел на теплый, человеческий.

— Скажите, господа,— обратился он к нам.— Сколько вам нужно времени для обжалования решения суда?

Мы, не ожидая такого вопроса, растерялись.

«Что же вдруг случилось с грозным судьей, почему он перешел на неофициальный тон?» — думал я и не понимал.

— Нам нужно время, чтобы успеть из Нью-Йорка доехать до Сан-Франциско, там пересесть на корабль, кстати купленный у вас, американцев, по ленд-лизу, и отправиться во Владивосток. Вот и все,— ответил я судье.

— Два с половиной месяца достаточно? — спросил он, наклоняясь к нам.

Мы с Колей пожали плечами, не зная, что ему ответить.

— Вы свободны! Можете идти! Добро пожаловать в Америку!

Мы не верили своим ушам. Стояли в нерешительности, переминаясь с ноги на ногу.

— Скажите, господин судья, может быть, вы нам дадите документ, подтверждающий ваши слова!

— Америка — свободная страна! Больше к вам никто не подойдет и не спросит никаких документов! Гуд бай, бойз!

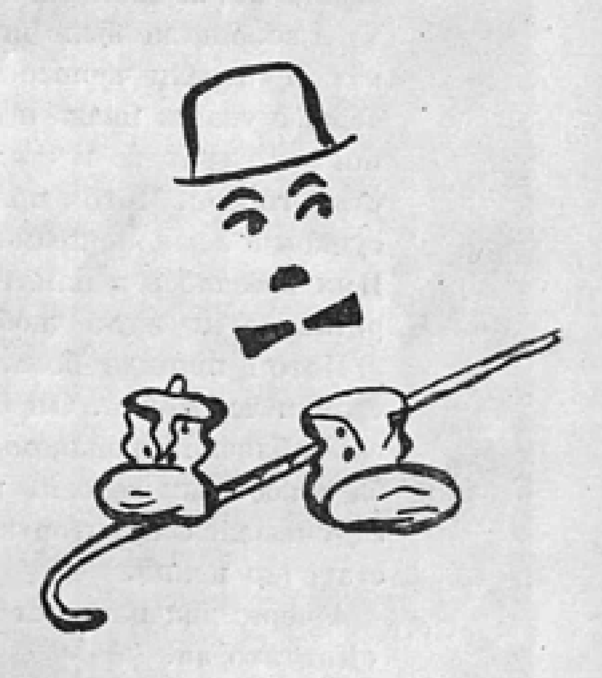
— Ну и ну! Как в кино! Кто мог ожидать такой развязки?!

—Разве что О. Генри.

ВЕСЕЛЫЙ ЧЕЛОВЕК С ГРУСТНЫМИ ГЛАЗАМИ

У каждого в жизни были первые встречи с великим художником — с Чеховым, Толстым, Чайковским, Чаплином. Каждая такая встреча удивительна и остается в памяти на всю жизнь. Это та радость, которую способен подарить человеку человек.

Для меня первая встреча с этим человеком началась с загадки. Мы, саратовские мальчишки 20-х годов,



Рисунок, сделанный Ч. Чаплином на обратной стороне фотографии матери В. Микоши

Советские операторы в Нью-Йорке в 1943 году. Слева направо: В. Микоша, Н. Лыткин, В. Соловьев, Р. Халушаков

с нетерпением ждавшие каждую новую афишу, были озадачены. Весь город вдруг оклеился странными афишами. На них не было загадочного названия «фильма», не было блистательных, заманчивых имен, да и вообще не было никакого текста. С белого плаката смотрели черные глаза под черным котелком; черные усики, палка и стоптанные башмаки... Афиши висели долго и стали просто неотъемлемой частью города. Потом появились другие, с тем же рисунком и с лаконичным именем — «Чарли Чаплин». Имя врезалось в память, как удачная рифма, интриговало и жгло любопытством.

Потом пришла большая, хоть и заочная дружба с этим человеком. Он был ни на кого не похожий, свой, близкий и знакомый. Это была хорошая дружба с любимым героем, над которой даже не очень задумывался и которую, может быть, даже недостаточно ценил.

А через двадцать лет в военном Лондоне я увидел «Диктатора».

Фильм начинался с эпизода у пушки «Большая Берта», в расчете которой служил маленький парикмахер. Примерно такая же пушка двести пятьдесят дней кряду обстреливала Севастополь. Только звали ее не «Берта», а «Дора», и была она покрупнее калибром. Каждый взрыв ее снаряда гигантским грибом взмывал в небо, коверкая город и его окрестности. С того дня, когда меня, контуженного, вывезли из Севастополя, прошло слишком мало времени, и фильм, начинавшийся с этой глупой «Берты», принимался с болью незатянувшейся раны.

А потом была Америка.

Здесь мы оказались не на положении операторов, а на положении просто гостей.

Это было то время, когда на языках всего мира звучало имя русского города — Сталинград.

Американцы бурно выражали свою симпатию к России. Незадолго до этого член сенатской комиссии по иностранным делам произнес в Вашингтоне хвалебную речь о доблести советских войск, в которой, в частности, говорилось: «Кто может определить размеры нашего долга перед русскими? Россия никогда не падет. Россия и свобода будут существовать вечно». И это не было исключением. Речи произносили, но второй фронт открывать не торопились.

Мы, советские люди, оказались в центре внимания.

Посыпались приглашения...

Знаменитая фирма «Уорнер бразерс» приглашает посетить студию и посмотреть последние фильмы. «Твентис сенчури фокс» предлагает посмотреть у себя в ателье новый боевик и встретиться с героями фильма. Мистер Голдвин просит проконсультировать снимающийся фильм из советской жизни. Известный режиссер Фрэнк Капра просит посмотреть его документальный фильм «Прелюдия войны» и поделиться своими впечатлениями. Популярный композитор и дирижер Пол Уайтмен — «король джаза» — приглашает сегодня вечером на свой концерт в Лос-Анжелосе.

Мы понимали, что представляем сейчас советский народ, нашу армию, которая пользовалась искренними симпатиями простых американцев и прогрессивной американской интеллигенции.

С нами встретился и долго разговаривал о событиях на Восточном фронте и о Севастополе Лион Фейхтвангер, мы присутствовали на съемках фильма «По ком звонит колокол» и беседовали с исполнителями ролей героев Хемингуэя кинозвездами Ингрид Бергман и Гэри Купером. Боб Хоуп познакомил со своей новой комической ролью в еще не показанном зрителю фильме. В солдатской кантине, куда пригласили нас военные операторы, мы познакомились с «самой красивой звездой» Америки — Хэди Ламар. Кантина — это ночной клуб, организованный кинозвездами только для солдат, приехавших на побывку с фронта или из госпиталя. Его обслуживали исключительно кинозвезды — стояли за стой-

ками бара, выполняли роли официанток, пели на эстраде и танцевали с каждым пожелавшим солдатом и матросом. Офицерам вход сюда был запрещен. Нам, гостям-фронтовикам, было сделано исключение.

И так день за днем. Нами интересовались все — вернее, не столько нами, сколько тем, что мы могли рассказать. И мы рассказывали. Рассказывали о суровой военной жизни страны, о войне, о нашей работе, о кино. Все возбуждало интерес, удивляло и поражало американцев.

В один из прохладных тропических вечеров советское консульство устроило большой прием в честь нашего приезда в Голливуд. В переполненный зал быстро вошел скромно одетый человек с красивой седой головой. Широко улыбаясь, он пожал нам руки и шутливо сказал:

— Я знаю несколько русских слов: «Гайда тройка, снег пушистый...», «Твои губы шепчут о любви...» Не правда ли, смешно?..

Поверить этому было трудно: мы разговаривали с человеком, имя которого знает на земле каждый.

— Да, я забыл посмотреть, кто же здесь есть? — он надел очки и быстро оглядел зал, но, ни на ком не остановив взгляда, продолжил разговор, будто кроме нас тут никого не было.

Мы говорили о кино, о фронте, о Севастополе. Чаплин рассказывал, как накануне он видел материал кинохроники, снятой в районе Сталинграда.

— У фашистов лица настоящих дегенератов. А какое независимое, одухотворенное выражение лиц у советских людей... Допрос пленных немецких генералов — сцена, полная драматизма. Она даже ночью мне снилась.

Мы рассказали Чаплину о его огромной популярности у нас и о том, с каким захватывающим интересом наш народ смотрит его фильмы.

Прощаясь, Чаплин взял с нас слово обязательно посетить его студию.

Все мы — и я и мои друзья операторы Николай Лыткин, Рувим Халушаков, Василий Соловьев — с нетерпением ждали этой второй встречи с Чарли. Но встретились не сразу.

Один из руководителей фирмы «XX век Фокс» Борис Мороз познакомил нас со студией и в заключение показал нашумевший фильм «Сказки Манхэттена».

— А теперь я буду ставить фильм по пьесе Симонова «Русские люди»...— сказал нам Мороз.

Потом он представил нам молодого человека:

— Знакомьтесь, это сын Федора Ивановича Шаляпина...

Как оказалось, Шаляпин-сын в то время снимался в роли советского сержанта в фильме «Песнь о России» — о первых днях войны Советского Союза с гитлеровской Германией.

— В настоящее время все наиболее крупные фирмы Голливуда ставят фильмы о Советском Союзе — «Мальчик из Сталинграда», «Миссия в Москву», «Девушка из Ленинграда», «Северная звезда»... Вы, русские, сейчас популярны в Америке, как никто и никогда.

Сэмюэль Голдвин пригласил нас на съемки «Северной звезды».

В одном из павильонов нас встретил детский хор песней «Широка страна моя родная...». Писалась музыка к «Северной звезде».

— А здесь мы «обживаем» колхозную деревню,— шутливо сказал постановщик фильма режиссер Льюис Майлстоун.

Шли дни. Они до отказа были заполнены впечатлениями, встречами, разговорами. Но каждый из нас чувствовал, что чего-то он с нетерпением ждет.

Наконец настал долгожданный день.

Мы не едем, а мчимся к Чаплину на студию. «Скорее, скорее...» — подгоняет каждый из нас. Бесконечные стриты, бульвары, темно-зеленые полосатые аллеи, мосты, виадуки, туннели... Казалось, дороге нет конца. А красные огни светофоров, будто дразня, задерживали на каждом перекрестке.

Наконец, резко скрипнув тормозами, наш кар остановился у зеленых, увитых диким виноградом ворот студии. Высокий привратник — судя по орден-

---

Голливуд. На съемках фильма «Северная звезда». Слева направо: Л. Антонов (представитель «Интогркино»), Льюис Майлстоун, В. Микоша, оператор Джим Ван-хау, В. Соловьев, Н. Лыткин, актриса Энн Бакстер, Р. Халушаков

ским ленточкам на груди, ветеран прошлой войны— приветливо распахнул перед нами дверь:

— О, раши бойз! Кам ин, плиз! — говорил он, широко улыбаясь.— Мистер Чаплин будет с минуты на минуту. Разрешите поздравить вас с успехами на фронтах. Сейчас радио принесло потрясающую новость: русские погнали Адольфа обратно в Германию! Вот это сенсация!

За воротами послышался нетерпеливый гудок, наш восторженный собеседник распахнул широкие ворота, и во двор мягко вкатил черный старомодный «ролле-ройс».

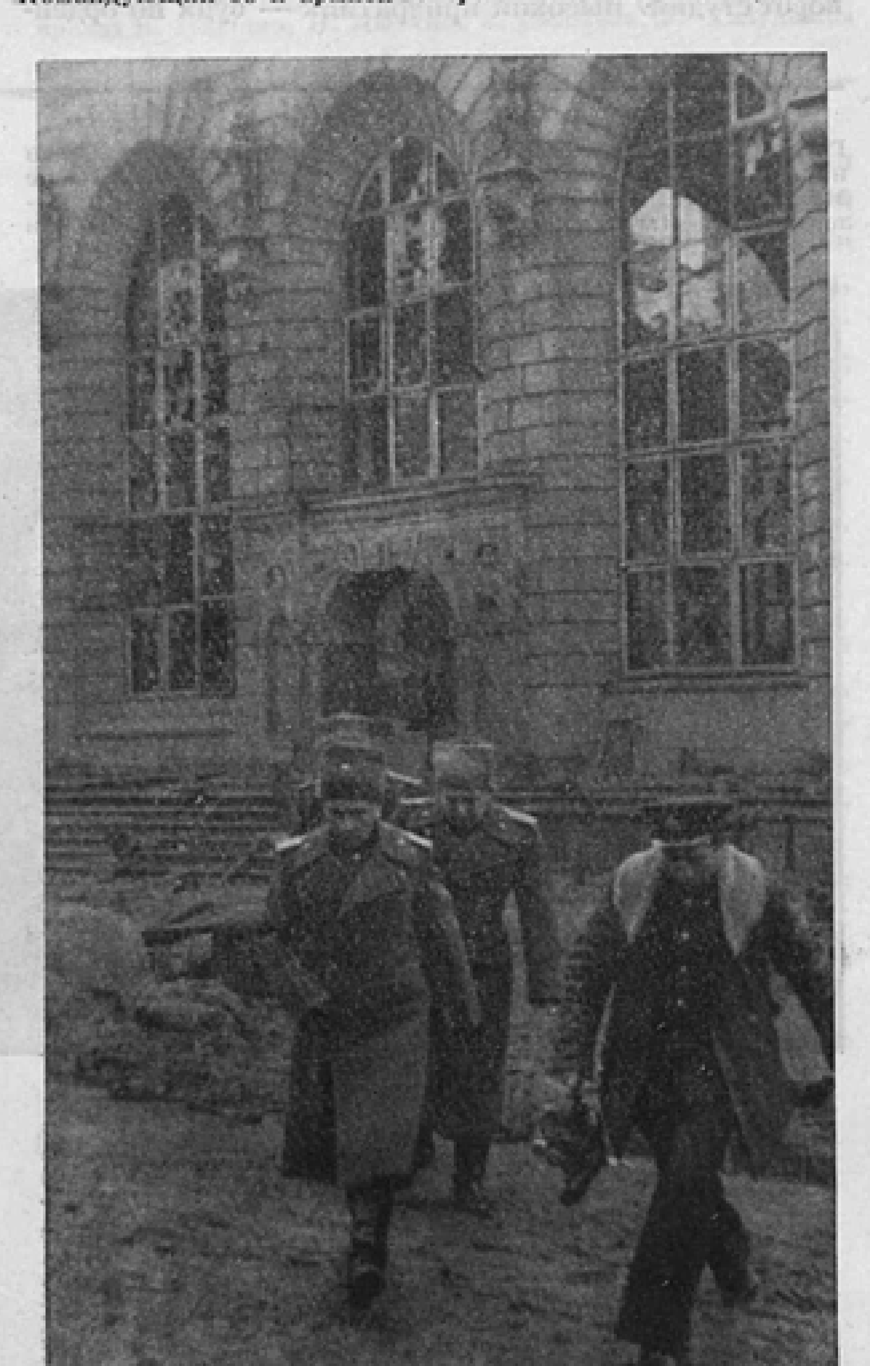
Распахнулась дверка, и Чаплин, веселый, оживленный, выскочил нам навстречу и крепко потряс наши руки. Из машины вышла совсем юная женщина, и когда она подошла к нам, Чаплин представил нам ее:

— Уна, моя жена и будущая кинозвезда, но все это у нас впереди,— и он счастливо рассмеялся.— Уна, поздоровайся с мальчиками.

Уна, как старых друзей, расцеловала каждого, и, обняв нас за плечи, Чаплины радушно повели всех в просмотровый зал.

— Я покажу вам, друзья, один свой старый фильм, я сделал его восемнадцать лет тому назад — он

Командующий 65-й армией генерал-лейтенант Батов (слева)



ровесник Уны. Не правда ли, смешно? — и он опять залился веселым счастливым смехом.

Пока мы рассаживались в маленьком, узком зальчике, Чаплин перепрыгнул через пару раскладных стульчиков, на ходу сбросил с плеч легкое пальто, подбежал к роялю и сыграл что-то очень бравурное. Потом закрыл крышку, пробарабанил по ней несколько тактов и повернулся к нам:

— Шостакович! Не правда ли, это смешно?

Эта фраза — его постоянная поговорка.

— Пора начинать, а они там заснули...

Он стал всматриваться в окошечко для проектора. Наконец, не выдержав ожидания, вскочил на кресло у стены, забрался на его спинку, заглянул в отверстие кинобудки и дал сигнал начинать.

С того момента как погас свет и до того как он снова зажегся, мы смеялись до слез, до боли в животе. Чаплин смеялся с нами вместе — будто тоже впервые видел фильм.

— Не правда ли, это смешно?— спросил он, как только мы пришли в себя от смеха.

Потом настал наш черед. Мы решили показать свой документальный фильм «Черноморцы», который с Рымаревым и другими товарищами снимали во время героической обороны Севастополя.

Мы волновались. Страшно было показывать королю кино свою скромную работу и страшно было за эту работу — ведь для нас она была частицей до боли родного Севастополя и тех суровых, но дорогих дней — дней обороны. Чаплин сам не видел войны — почувствует ли он то же, что чувствовали мы, когда снимали эти кадры?

Мы сидели рядом. Я комментировал фильм по ходу действия и украдкой следил, как наш друг реагирует.

— Прекрасно! Чудесно! Превосходно! Невероятно!— не переставал восклицать Чаплин, подпрыгивая в кресле. Но под конец картины, когда на экране стали развиваться события последних дней обороны Севастополя, Чарли притих, опустил голову, и в руках его замелькал белый платок...

В зале зажегся свет. Чаплин повернулся к нам, намереваясь что-то сказать, и мы увидели, что его влажные глаза как-то потухли.

— Я так потрясен, так взволнован, что не могу говорить!

Наступила тишина. Все это время Чаплин сидел, положив седую голову на руки...

Потом встрепенулся:

— Я хотел пригласить вас к себе домой, но неожиданно узнал, что сегодня постный день. Не правда ли, это смешно? В Америке постные дни...— он рассмеялся и пригласил нас поехать с ним в ночной клуб киноактеров «Браун Дерби».

Огромный ресторан был почти пуст.

Все стены были увешаны карикатурами на киноактеров, и среди других мы увидали смешной шарж на Чарли Чаплина.

Не успели мы расположиться за столом, как потянулись любители автографов. Я обернулся в зал и глазам своим не поверил — зал был переполнен.

Охотники за автографами, видимо, раздражали Чаплина. Очень скоро он не выдержал, вскочил на стул и посмотрел туда, откуда наплывала река поклонников. Через несколько секунд паломничество прекратилось. То ли кто-то оберегал Чаплина от чрезмерного внимания поклонников, то ли они сами поняли, что нужно и меру знать — я так и не понял.

Усаживаясь поудобнее в кресло, Чаплин сказал:

— На мальчишеской бирже в Нью-Йорке за один автограф Ширли Темпл — героини детских фильмов — дают три моих автографа. Не правда ли, это смешно! — он рассмеялся, но глаза были грустными, как тогда в просмотровом зале.

— Мне очень хочется поехать в Советский Союз. Скажите, в какое время года лучше всего это сделать?

— Приезжайте сразу же, как кончится война. Это будет самым лучшим временем года в нашей стране...

На прощание он нарисовал на обороте фотографии моей матери, которую я всегда ношу с собой, маленький шарж на себя — усы, котелок, трость, стоптанные ботинки и грустные черные глаза. Это было удивительно похоже на те афиши, с которых началась наша встреча в далеком Саратове 20-х годов...

На улице Чаплина ждала сдерживаемая полицией толпа шумных, восторженных американцев, которые четвертое десятилетие не уставали приветствовать своего любимого актера и режиссера.

Он грустно попрощался с нами:

— До встречи в Москве, друзья!

И сегодня, как двадцать лет назад, мне хочется сказать:

— До встречи в Москве, Чарли!

ПРЕВРАТНОСТИ СУДЬБЫ
(Бухарест — София)

Наши танки входили в Бухарест. Запруженные радостной толпой улицы освобожденного города кипели. Крики «ура», «траяска Совьетика», музыка и песни наполняли теплый воздух. Густой дождь цветов падал с верхних этажей на смуглых, запыленных бойцов, на гусеницы танков, стволы орудий, устилал горячую от августовского солнца мостовую.

Среди радостной и взбудораженной толпы на Каля Виктория я неожиданно встретил своего старого приятеля — оператора майора Кричевского.

Наши части в Грайфасхагене

Мы не виделись с начала войны. Ну, конечно, на радостях завернули в ресторан «Мон Капри» и распили пару бутылок ароматного «Катнари».

Несколько дней мы снимали события в Бухаресте, но война покатила свои колеса дальше на юго-запад, и мы получили приказ вместе с войсками следовать в Болгарию. Необходимость достать машину задержала нас, а войска тем временем переправлялись через Дунай.

Наконец нам удалось «затрофеить» «оппель-капитан», принадлежавший одному немецкому коммерсанту. Его бывший шофер румын Ангел с радостью согласился ехать с нами в Софию.

Сборы были короткие. Забрав свои «аймо», мы на рассвете следующего дня выскочили из столицы. Стремительный «оппель», вынырнув из-под виадука, понесся со скоростью сто—сто двадцать навстречу новым событиям.

Наши войска мы догнали на переправе через Дунай. При деятельной помощи Ангела нам удалось пристроиться на небольшой паром, и мы раньше командования вступили на болгарскую землю.

— Ушли, наверно, вперед! — предположил Кричевский.

Он попросил Ангела остановиться у дорожного знака «До Софии 420 км».

— Удивительно, как сквозь землю провалились! Спроси у Ангела, какие есть еще дороги на Софию.

— Он первый раз в Болгарии.

— Ладно! Вперед. Наши войска, наверно, вступают в Софию, а мы тут торчим!

Чтобы не отвлекаться, Кричевский подал мне толстую тетрадку фронтового дневника.

— Хорошо ты это придумал — сказал я,— так незаметно книгу напишешь.— Да, многое могли бы рассказать фронтовые операторы...

Проехали еще тридцать километров. Вдруг Ангел остановил машину и извлек из багажника старую немецкую карту.

— Все правильно. Мы едем по главному шоссе, о нем нам вчера говорил генерал. Армия должна двигаться здесь!

Пока мы разбирались в обстановке, раздалась автоматная очередь, и впереди из-за крутого поворота дороги выскочили с немецкими автоматами несколько человек. Ангел, тормознул, остановил машину. Нас окружили со всех сторон. Дула автоматов заглядывали нам в глаза.

— Руки на верх! Выходь всички!

Минутная пауза длилась бесконечно. Возбужденные лица испытующе смотрели на нас. Затем, словно по команде, все сразу бросились к нам. Первое мгновение мне показалось, что все кончено. Я закрыл глаза: пропали. Как глупо...

От изумления я открыл глаза. Нас целовали и обнимали человек десять... —

— Братушки! Русски! Ура, ура! Партизаны! Понимаешь на болгарский та на язык? Мы партизаны! Всички дружи! Товарищи! — тряся и сжимая мои руки, кричал увешанный трофейным оружием огромный бородатый парень.

Все разъяснилось. Нас по «оппелю» приняли за удиравших немцев. Да еще подыграла моя морская форма с черной фуражкой и золотым крабом. «СС» — решили издали. Какое-то мгновение отделяло нас с Кричевским от непоправимой беды. Только огромная выдержка бородатого командира партизан, вовремя отдавшего команду «не стрелять», спасла нас от неминуемой расправы. К счастью, единственная очередь, услышанная нами, вырвалась из нетерпеливого автомата мальчика-подростка и нас не задела.

— А Ангел молодец! Не струсил, вовремя остановился как вкопанный.

— Да, хорошо, что не пытался удрать! Были бы мы, как решето!— Кричевский дружески похлопал Ангела по плечу.

С этого момента все изменилось. Впереди мчался мотоцикл, на нем, как гроздья, висели партизаны, оповещавшие окрестных жителей, что Красная Армия вступила и движется по болгарской земле.

Мы решили, что наши части дошли до Софии другой дорогой. Чем ближе была столица Болгарии, тем больше было цветов. И часто на пустынных участках дороги, пока никто не видел, мы вынуждены были освобождаться от букетов. Мы задыхались от аромата роз, которыми забрасывали нашу машину. Казалось, розовый ком катился по шоссе. Восторженные жители наперебой угощали нас вином. Появилась грозная опасность опьянеть.

— Как же снимать?

— Ничего! Там на месте поснимаем наши войска! — успокаивал меня Кричевский, а сам еле успевал отвечать на приветствия. Снимать действительно было трудно. Почти невозможно. Да и как снимать? Мы сами оказались объектом внимания. Вдали показался город, а следов армии нет никаких. Мы не на шутку встревожились.

— Что делать? Глупейшее положение!

— Обратно не вернешься! Теперь поздно.

— Что же, въезжать в Софию раньше всех? — ужаснулся Кричевский.

— Да, отступать не только невозможно, но и некуда! — Кричевский схватил «аймо» и начал снимать прямо из окна. Нас окружила кричащая от восторга толпа. Она становилась все гуще и гуще. Мы медленно ехали, а толпа двигалась вплотную к машине вместе с нами. По лицу Ангела градом катился пот. Его черные глаза были расширены от удивления и почти не моргали.

— Пока я снимаю, ты приветствуй! Потом поменяемся! — крикнул мне Кричевский, не отрываясь от камеры.

Матери протягивали нам своих детей. Седые старушки благословляли крестным знамением. Совсем медленно мы продвигались к центру города.

Но вот случилось что-то непонятное. Толпа заревела от восторга. А наш «оппель» начал качаться, как на волнах.

— Машину понесли на руках!

— Снимай! Снимай!

Вокруг, как море, бушевала радостная толпа.

Мы отлично понимали, что это относится не к нам, случайно вызвавшим на себя весь восторг и теплоту освобожденного народа, а ко всем советским людям.

Только через два дня вошла Красная Армия в болгарскую столицу. И только тогда нам удалось по-настоящему снять встречу жителей Софии с нашими войсками.

ГРАЙФАСХАГЕН

Чуть слышно апрельский ветерок качает церковные колокола. Они, тонко звеня, мелодично отвечают его нежным прикосновениям. Мы с Алексеем Семиным лежим наверху высокой колокольни и, подставив лицо горячим лучам солнца, мечтаем вслух.

Под нами катит свои мутные весенние воды широко разлившийся Одер. Посередине желтеет длинный песчаный остров с редкими полузатопленными кустами и деревьями, а за ним снова вода и крутой берег.

— Интересно, немец ждет нас здесь на острове или на том берегу? — спросил Семин.

— Лучше бы не ждал ни там, ни тут!

— Да, верно. Но все же вероятней всего ждет здесь.

Снова наступило молчание. Изредка вздрагивала колокольня от тяжелых взрывов. Немец обстреливал набережную.

«Последний рубеж!— думал я.— Пять лет войны. Пять длинных, бесконечных лет! Сколько пройдено, сколько потеряно и сколько найдено...»

Где-то вдали вздохнули авиабомбы. Пропищали хором пули. Отстучал за Одером немецкий пулемет.

— О чем задумался? — спросил меня Семин.

— Вспомнил, как познакомили меня с тобой в Севастополе.

— Я там никогда не был!

— Был — на газетной полосе.

В памяти пронеслись «кадры» Севастополя. ...«Ю-88», надрывно гудя двумя моторами, тяжело выходил из пике с крутым виражом, за ним тянулся серый след выхлопного газа.

Нас густо присыпало желтой пылью от разбитого ракушечника. Рымарев снял очки и стал их протирать.

К нам в воронку прыгнул Лев Иш и протянул газету.

— Держите! Здесь про вашего брата пишут — Семина и Каюмова, знаете?

— «Смелый поступок военного кинооператора» ...— прочитали мы заголовок.

— «Грузовая машина с несколькими бойцами, корреспондентом Пригожевым, операторами Маликом Каюмовым и Алексеем Семиным попала на минное поле. Семин вышел, чтобы проверить путь, и шел впереди машины, указывая ей направление. Но случилось так, что он прошел спокойно, а грузовик одним из скатов задел за мину. Семин оглянулся от оглушительного взрыва за его спиной. Машину перевернуло, разворотило борт. Семин вытащил из-под нее своих товарищей. Многие были ранены и контужены. У Малика Каюмова была пробита нога. Всех их Семин доставил в санбат — через минное поле, рискуя еще раз подорваться на противотанковых минах».— Димка отложил газету и снял очки.

— Молодец Семин, а?!..

...Низко над Одером пролетели дикие утки. В воде у берега, около разрушенного моста, четыре снаряда подняли высокие столбы воды. Алексей молчал, о чем-то задумавшись.

Мог ли я там, в Севастополе, услышав о Семине, предположить, что два года спустя тут, в Германии, буду обязан ему жизнью? Здесь, на Втором Белорусском фронте, незадолго до нашей встречи Алексею

Катера-охотники освобождают путь от немецких подлодок

второй раз было суждено вынести раненого Каюмова — теперь уже из боя.

Кинооператоры были направлены в деревню, по нашим данным оставленную немцами. Но когда они подошли к околице, по ним открыли огонь. Малик упал в траву. На секунду Алексей склонился к нему, и в этот момент с противоположной стороны на них обрушился сильный автоматный огонь.

В атаку на деревню пошла наша пехота. Семин и раненый Малик оказались между двух огней. Надо было немедленно что-то предпринимать — грозила неминуемая гибель. Не с той, так с другой стороны. Алексей поднялся во весь рост и стал громко ругаться. Это подействовало на наших автоматчиков — ни одна пуля не задела Семина, и он вторично сумел вынести раненого друга из боя.

Я перебирал в памяти все, что знал о Семине до нашей первой встречи.

Бои шли за город Эльбинг. Во время уличного боя я снимал в разрушенном здании гестапо. Среди развалин и мусора на полу я увидел огромный флаг со свастикой и разбитый портрет Гитлера. Все это валялось в хаотическом беспорядке, а черная свастика шевелилась от ветра, как издыхающий паук. Я выбрал самую, на мой взгляд, удачную точку для съемки, но не успел прицелиться камерой, как услы-

Охранение каравана судов

Налетевший ветерок нежно тронул колокола. Было так хорошо, так спокойно... Обычный говор войны отошел на дальний план и звучал, как приглушенный аккомпанемент.

— Да, скоро конец этой музыке... Вернемся домой... Трудно будет привыкать к тишине... Тебе проще — Наташка не даст скучать. Будешь держать ее на руках, нянчить, петь песенки...

Алексей смущенно улыбался.

— Даже смешно как-то — неужели можно будет жить без войны, без этой формы, без этой музыки? — Алексей рассмеялся и, глядя на Одер, широко развел руками.

Солнце все ощутимее согревало наши лица.

— Этот городок и колокольню мы никогда не забудем, Владик!

— Грайфасхаген. Трудно запомнить — Грайфасхаген...

...На рассвете мы снимали переправу. Перед нашей лодкой, вырастая и падая, преграждали нам путь высокие столбы воды.

Я снимал механически, совсем не отдавая себе отчета в происходящем. В моих мыслях застрял вчерашний день — весенний, солнечный... Я не слышал ничего, кроме нежного дыхания ветра в древних колоколах башни Грайфасхагена. В моей памяти отчетливо проявился наш вчерашний разговор — мир, Наташка, журавлиный переклик...

Я старался отряхнуть «вчера» и приобщиться к «сегодня». Наконец мне это удалось. Теперь, когда я, снимая, поднимал к лицу камеру, мне казалось, что она охранит мою голову от снаряда. Я был тем самым страусом, который прячет голову под крыло, но так было легче преодолевать подступивший страх.

...Мы с Алексеем выскочили на песчаный берег и стали осторожно подниматься вверх, от воды. Песок мягкий, рыхлый, и ноги в нем глубоко увязали. Мы, пригнувшись, шли рядом. Слева и справа от нас двигались солдаты с автоматами. Сердце сильно стучало в животе и в висках. Я взглянул на Алексея. Его лицо было спокойно, но на губах так и осталась ироническая усмешка.

— У тебя сердце стучит? — неожиданно для себя спросил я Семина.

Он улыбнулся мне:

— Стучит! А что?

— Сильно?

— Сильно!

шал оглушительную автоматную очередь, которая тут же смолкла. Я круто обернулся и увидел сияющую физиономию офицера с кинокамерой и рядом смущенного солдата с автоматом в руках. На белой стене чернел глубокий след, выбитый пулями.

— Ну, знаете, товарищ капитан третьего ранга! — засмеялся майор, разводя руками. — Еще одна секунда, и этот молодой человек, принявший вашу морскую форму за форму СС, отправил бы вас на тот свет. Хорошо, что я осведомлен несколько больше, чем он, о нашей форме, да и вас немного знаю! Везучий вы человек, Микоша!

Это был Алексей Семин. Он вовремя отвел дуло автомата, и очередь просвистела мимо меня. С этой поры мы с Алексеем были неразлучны до самого Одера.

Маленький городок Грайфасхаген живописно раскинулся на самом его берегу. Здесь предполагалось форсировать реку. Наши части расположились в городе и его окрестностях. Саперы готовили переправу. А мы, отсняв подготовку, забрались на готическую колокольню и залегли там под медными колоколами.

Тонко посвистывали шальные пули. Им в унисон отвечали, пролетая на север, журавли...

— Ты знаешь, Владик, у меня вчера родилась Наташка! — сказал Алексей. Закинув голову, он следил за уходящим на север треугольником птиц. — Подумать страшно — десятки тысяч километров сквозь непогоды, штормы, ураганы, через моря, океаны, континенты...

— Поздравляю! Почему же вчера ты молчал?

— Видишь, только получил из политуправления, — Алексей протянул мне бланк поздравительной телеграммы.

— А я думал, это только у меня. Вроде и боюсь-то не очень, а стучит, как...

На этом разговор наш прервался. Не успели мы дойти до верха берегового откоса, как яркая вспышка перед самыми глазами ослепила меня, и одновременно я почувствовал резкий удар в голову. Все потемнело.

Откуда-то издалека послышался беспокойный голос Семина:

— Что с тобой? Что, говори?!..

Я очнулся, когда Алеша пробовал поднять меня.

— Ну, что с тобой? Ты ранен? Ну, говори, говори скорей!

Мое лицо было в песке. Песок, осыпаясь, приятно щекотал лоб, щеки... Первое, что я увидел — это четкий силуэт колокольни на том, нашем берегу. Из-за него поднималось огромное оранжевое солнце.

— Ты жив? Жив, ну, говори же? Ранен, да?

— Жив! Кажется, немного ранен. Где «аймо»?

— В руке, в руке! Да нет же — в твоей руке! Вот, видишь?

Но я ничего не видел — кровь застилала глаза. Когда я протер их, увидел стоящую в упряжке лошадь. Оглобли торчали в небо, а из выдранного бока животного хлестала кровь. Лошадь стояла смирно, опустив голову, и по-звериному выла.

Алексей схватил меня сзади под руки и поволок вниз к воде. Когда мне снова удалось протереть глаза, я опять увидел лошадь, лежащую на песке. Она судорожно вытягивала ноги. Кругом валялись разбитые ящики со снарядами и мертвые бойцы.

— Леша, Леша, отпусти меня! Я сам могу идти!

— Ладно, ладно! Не валяй дурака, сам...

— Алексей, посмотри глаза! Как, а?

— Ты меня видишь? Хорошо?

— Чуть не в фокусе...

Глаза оказались целы, только все лицо было осыпано мелкими осколками...

Л. САAKOB, *режиссер*

Берлин, 9 мая

Бойцами с двумя автоматами называли солдаты фронтовых кинооператоров — не раз приходилось им оставлять камеру и брать в руки оружие. Это был самый маленький отряд Советской Армии: всего 150 человек на гигантском просторе от Черного до Баренцева моря, за линией фронта у партизан, от Карпат до Карельских лесов. Почти треть этого отряда осталась на полях сражений, среди них Мария Сухова, Владимир Сущинский, Николай Быков и многие, многие другие.

Передо мной дневник тех лет: «2 мая 1945 года. Сегодня взят Берлин. Сегодня далеко, на подступах к Триесту, в танковом бою погиб отважный и скромный Виктор Муромцев. Невыносима, стократ горька утрата, когда до конца войны остались часы.

9 мая 1945 года. Берлин. Роман Кармен, Борис Дементьев, Иван Панов, Михаил Посельский, Михаил Шнейдеров и многие другие снимают в этот последний съемочный день Великой Отечественной войны».

Я работал вместе с этими людьми, вел дневник, многое запечатлелось в памяти, о многом хочется рассказать теперь, спустя двадцать лет после победы. Нынешний мой рассказ — фрагмент из документальной повести «Рядом с солдатами», над которой я работаю уже несколько лет.

...Утро 9 мая 1945 года. Колоссальная бетонная площадка Темпельгофского аэродрома покрыта прозрачной дымкой. Вдали видны силуэты взорванных

Первый выпуск школы сержантов-операторов. Второй Белорусский фронт. Весна 1944 года

ангаров. В противоположной стороне около главного въезда в три ряда стоят автомашины. Сегодня сюда для встречи представителей союзного командования прибыл наш генералитет во главе с маршалом Советского Союза С. Соколовским. Около машин киногруппы собрались многочисленные корреспонденты центральных газет, фотокорреспонденты ТАСС — наши боевые соратники. Настроение у всех приподнятое.

Обязанности среди операторов распределены. Одни телеобъективами снимают посадку — у каждого «свой» самолет; другая группа должна запечатлеть эти же самолеты вблизи — выход представителей союзного командования. Третья группа снимает почетный караул и наших представителей.

В самый разгар съемок генерал, руководивший встречей, отозвал нескольких операторов в сторону и подвел к одиноко стоящему самолету, который охраняли часовые и автоматчики. Подкатили трап, и в дверях самолета, сгибаясь, чтобы не зацепиться высокой тульей фуражки, появился главнокомандующий германскими вооруженными силами генерал-фельдмаршал Кейтель. Кейтель, генерал-полковник авиации Штумпф, адмирал флота Фридебург и их адъютанты спустились вниз и остановились шагах в пятнадцати от нас. Они держали себя так, как будто находились за кулисами,— аккуратные немцы приводили себя в порядок. Кейтель поправил свои многочисленные ордена, вставил в глаз монокль, шагнул вперед. Теперь он был на сцене!

Приложив маршальский жезл к козырьку, Кейтель отрекомендовался и представил членов делегации. Потом шагнул вперед, пытаясь пройти к месту, где стоял почетный караул (по-видимому, он предполагал, что ему, хоть и побежденному фельдмаршалу, будут оказаны воинские почести). Немцев решительно остановили и препроводили в стоящие неподалеку машины.

В Карлсхорсте, где в бывшем военно-инженерном училище должно было состояться подписание капитуляции, делегации разместились в отдельных коттеджах. Еще утром мы пошли к месту исторической церемонии, чтобы разведать возможности съемки, условия освещения. Стоял яркий солнечный день, окна в зале были большие, поэтому мы решили взять для подсветки четыре-пять небольших осветительных приборов и включить их в электросеть. Этого было совершенно достаточно, так как подписание должно было состояться через два-три часа, то есть в середине дня. При выходе из здания меня и Ю. Я. Райзмана — постановщика фильма «Берлин» — встретил командующий 5-й ударной армией генерал-полковник Берзарин. Он повел нас обратно в зал.

— Я вас прошу посмотреть — с режиссерской точки зрения,— все ли здесь хорошо устроено. Достаточно ли торжественно и скромно?

Генерал очень волновался.

— Знаете, мне боевую операцию легче провести, чем вот этим делом заниматься.— Он виновато улыбался, и улыбка скрадывала суровость боевого генерала, прошедшего от Волгограда до Берлина трудный боевой путь и так нелепо погибшего в первые дни мира.

Пока делегации отдыхали, мы готовились к съемкам. Я помог оператору М. Посельскому проникнуть в коттедж, где находились Кейтель и его свита.

Режиссер Ю. Райзман (справа) и Л. Сааков на съемках фильма «Б е р л и н»

Май 1945 года. Сергей Герасимов, Борис Агапов и Леон Сааков (слева направо)

Небольшой холл, на вешалке немецкие генеральские и офицерские фуражки. Посельский вешает рядом с ними свою пилотку. За дверьми слышен негромкий разговор на немецком языке. Оператор, держа аппарат наготове, входит в комнату. В ней только адъютанты, они переглядываются, но ничего не решаются сказать. Посельский тихо открывает следующую дверь. У стола в глубоком кресле сидит Кейтель, мундир расстегнут, вид растерянный. Он углубился в чтение и не замечает оператора. У окна, беседуя, стоят генерал-полковник авиации Штумпф и адмирал флота Фридебург. Когда Кейтель услышал треск аппарата, он мгновенно схватил свой маршальский жезл и принял, как ему, наверное, казалось, надлежащую позу для съемки. Эта сцена, снятая Посельским, вошла в картину «Берлин».

Хотя, как я уже говорил, церемония должна была происходить в середине дня, группе, снимающей подписание капитуляции, пришлось оставаться на своих местах до часу ночи. Треволнения, которые мы пережили, трудно описать: хорошо осветить зал приборами, которые были в нашем распоряжении, было очень трудно. Кто-то вспомнил, что в рейхсканцелярии в приемной Гитлера находилось несколько осветительных приборов. Немедленно туда понеслась наша машина, и через час мы вкатили в зал еще шесть «пятисоток». Операторы-пессимисты уверяли, что света все равно не хватит и на пленке будет сплошной мрак, оптимисты успокаивали, что все будет в порядке. В довершение всего начальник передвижной электростанции, какой-то старший техник-лейтенант хотел из-за перегрева фазы выключить на время свет. К счастью, этого не случилось.

Оператор Ю. Довгнер был ранен во время съемок с танка. Утром после боя к нему пришел фронтовой друг режиссер А. Медведкин

У только что взятого нашими войсками рейхстага оператор Борис Дементьев встретил своего земляка

Наконец в 0 часов 45 минут двери открылись, и в зал вошли представители советского командования, а также генерал Спаатс (США), главный маршал авиации Теддер (Англия), генерал Делатр де Тассиньи (Франция) и их многочисленная свита, целая толпа корреспондентов советской и иностранной печати. Началась съемка. Когда Кейтель подошел к столу представителей союзных стран, чтобы подписать текст капитуляции, кино- и фотокорреспонденты разных стран ринулись вперед. Создалась страшная толчея. Но наши операторы как всегда действовали решительно и быстро. Дементьев «зашел с фланга», то есть из-за стола президиума, и стал снимать все происходящее с обратной точки. На балконе начали работать наши «запасные» операторы, находящиеся «в засаде». Р. Кармен, держа перед собой тяжелый аппарат «Дебри» на штативе, успешно протаранил им толпу корреспондентов и прорвался к столу. Теперь я наконец смог оглядеться вокруг и сделать несколько снимков моим «Контаксом».

Интересно, что сейчас переживают немецкие генералы и офицеры, смотрящие в сторону, где за толпой репортеров, склонившись над столом, подписывает капитуляцию Кейтель? Я снимаю их. Вот молодой красивый полковник, адъютант Кейтеля, подходит к сидящим напротив меня американским офицерам, подобострастно изогнувшись, он что-то тихо спрашивает американца. Мне кажется, он беспокоится о дальнейшем: куда повезут представителей немецкого командования? Или, может быть, их оставят здесь? Офицер, покровительственно улыбаясь, успокаивает полковника, тот благодарит, лицо его от волнения покрывается красными пятнами. Он отходит к своему столу и становится за пустым стулом Кейтеля. Капитуляция подписана. Аплодисменты.

Еще не рассвело, когда специальный самолет с отснятым материалом вылетел в Москву.

Когда я пришел в штаб к генералу Берзарину, он, улыбаясь, кричал кому-то в трубку:

— Салют! 900 пушек, 300 залпов! На твою долю 300 пушек... Нет холостых? Стреляй боевыми! Куда?

Разворачивайте стволы к центру Берлина, и повыше! Другого выхода нет. Поторапливайся, в твоем распоряжении час сорок пять минут.— На минуточку прикрыв трубку рукой, он, улыбаясь, спросил меня: — Я думаю, вам все ясно?

Мне было ясно. Операторы собрались быстро, как на съемку боевой операции. Ведь предстояла последняя съемка Отечественной войны! Мне и И. Панову достался участок у рейхстага, на магистрали «Ост-Вест» и у Колонны Победы. У Колонны Победы на небольшом деревянном постаменте стояла «главная регулировщица Берлина», девушка-старшина с двумя аккуратно сложенными под пилоткой косами. Стрелка приближалась к девяти. Было совершенно темно. Небо внезапно осветилось багровым заревом, и откуда-то издали донесся глубокий низкий грохот. В Берлине начался салют в честь окончания Великой Отечественной войны. Пушки стреляли почти с тех же мест, на которых они стояли в дни наступления на Берлин. Били пушки и совсем близко — там, где они умолкли 2 мая, в день капитуляции Берлина.

Грохот канонады все усиливался. Теперь пушкам Берзарина на юго-востоке вторили пушки Чуйкова, где-то далеко на северной стороне гремели пушки генерала Кузнецова. В канонаду вплелись самодеятельные залпы автоматов, разноцветные трассы пулеметных очередей. На фоне вспышек были видны мрачные силуэты рейхстага и Бранденбургских ворот. Иван Панов снимал последние метры своей фронтовой хроники. Наконец дождь осколков стал настолько угрожающим, что мы вынуждены были изменить позиции, и вскоре аппарат стоял уже под прикрытием высокого мраморного портика у подножия Колонны Победы.

Канонада стихла так же внезапно, как и началась. Воцарилась величественная тишина. Это была победа. Это был мир.

X ПЛЕНУМ ОРГКОМИТЕТА СОЮЗА РАБОТНИКОВ КИНО

Творческие итоги 1964 года и задачи кинематографистов в связи с 50-летием Советской власти и 100-летием со дня рождения В. И. Ленина — такой была повестка дня X пленума Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР.

С докладом выступил председатель президиума Оргкомитета Л. Кулиджанов.

Докладчик подчеркнул, что советские кинематографисты в своем творчестве прежде всего стремятся раскрыть правду современной жизни, отразить те процессы и явления, которые определяют сегодняшний день страны. Путь нашего кино за последние несколько лет — это путь подъема, интенсивных художественных поисков. Такие фильмы, как «Живые и мертвые», «Председатель», «Гамлет» и многие другие, завоевали огромную зрительскую аудиторию, получили признание широких масс зрителей.

Одно из самых отрадных и значительных явлений минувшего года — множество интересных режиссерских дебютов. Кинематограф получил достойное пополнение молодежи, выступившей с фильмами, которые говорят о серьезном творческом потенциале молодых художников.

Заметны серьезные сдвиги в работе республиканских киностудий.

Однако, как отметил Л. Кулиджанов, было бы большой ошибкой успокоиться на достигнутом, пройти мимо существенных недостатков нашей кинематографии. Еще мало выходит фильмов, посвященных коренным проблемам народной жизни. Нельзя мириться с потоком серых, посредственных картин, которые заполняют наши экраны.

Л. Кулиджанов призвал членов Союза работников кино активнее участвовать в жизни Союза, проникнуться большей ответственностью за судьбы кинематографии.

Этой ответственностью, глубокой заинтересованностью в дальнейшем развитии искусства партийного, истинно народного, высокохудожественного были проникнуты выступления участников пленума. Состоялось откровенное, принципиальное обсуждение насущных вопросов современного кинематографа.

В прениях выступили писатели Ч. Айтматов, Л. Агранович, А. Каплер, А. Левада, Э. Лейньш, И. Осипов, А. Рекемчук; режиссеры С. Герасимов, Р. Григорьев, С. Долидзе, Ю. Егоров, Т. Левчук, В. Лисакович, В. Монахов, Ю. Мююр, М. Мустафаев, В. Ордынский, Н. Садкович, И. Таланкин, А. Тарковский, Ю. Чулюкин, М. Хуциев, Э. Шенгелая; актеры Л. Смирнова, И. Смоктуновский, С. Столяров; критики И. Вайсфельд, Н. Кладо, В. Кудин, Я. Маркулан; председатель Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии А. Романов, председатель Государственного комитета Совета Министров Узбекской ССР по кинематографии А. Каюмов, директор Бюро пропаганды советского киноискусства А. Медведев, директор Одесской киностудии В. Федоров, главный инженер «Мосфильма» Б. Коноплев.

Материалы о работе X пленума будут опубликованы в ближайших номерах журнала.

Иван ДЗЮБА

День поиска

На протяжении нескольких последних лет у нас на Украине не раз возникали слухи или слышались намеки насчет начинающегося будто бы решительного перелома на Киевской киностудии художественных фильмов имени А. П. Довженко. Им хотелось верить: ведь бурный расцвет самобытного украинского кинематографа в первые десятилетия после революции был и остается фактом, и не находилось оснований думать, что оскудели творческие силы той земли, которая в 20-е годы, по словам французского критика, предстала как новая кинематографическая держава мира. И мы верили в новое чудо...

А тем временем из загадочных глубин киевских кинопавильонов снова появлялись какие-нибудь «Стежки-дорожки» или «Возвращение Вероники», скромно подтверждая прискорбное постоянство наибольшего чуда — чуда рутины.

Увы, дурная слава Киевской киностудии мало убывала, хотя, как и всякая дурная слава, она тоже была рутинной и даже не совсем справедливой: ведь, в конце концов, в последние годы «средний уровень» киевских фильмов существенно не отличался от «среднего уровня» кинопродукции других студий, ведь появлялись иногда и хорошие фильмы. Но, видимо, не раз скомпрометировав себя публично, можно вновь завоевать высокую репутацию не просто «приличным поведением», а только подвигом.

Ныне, мне кажется, такой творческий «подвиг» совершен на Киевской киностудии. Он имеет, так сказать, коллективный характер и складывается из нескольких произведений минувшего года, среди которых прежде всего «Тени забытых предков»* — на мой взгляд, самый значительный фильм и «Сон»**. Значение этого «подвига» огромно не только для репутации студии, но и для ее внутренней творческой жизни: своим моральным авторитетом и эстетической ценностью, самой своей возможностью он ставит под сомнение «законность» прежних «норм поведения», лишает их оправданий.

Хотя, к сожалению, не лишает реальности. Ведь продукция Киевской студии за 1964 год выглядит весьма своеобразно: в ней представлены, так сказать, три этапа в творческой жизни студии. Позавчерашний день, когда мирно благодушествовали импозантный примитив и счастливая бездумность; вопрос о творческой и гражданской совести художника на этой стадии представлялся праздным. Вчерашний день, когда наметилось осознание подлинных потребностей жизни и требований современного киноискусства, когда появились признаки готовности преодолеть ту «дистанцию огромного размера», на которую разошлись студия и зритель. И, наконец, день истинно сегодняшний, день творческих открытий и постижений, день постановки больших художественных задач, день смелого поиска, хорошего профессионального тонуса и борьбы за свою художественную самобытность. Будем надеяться, что именно этот сегодняшний день и станет единственно закономерным на студии.

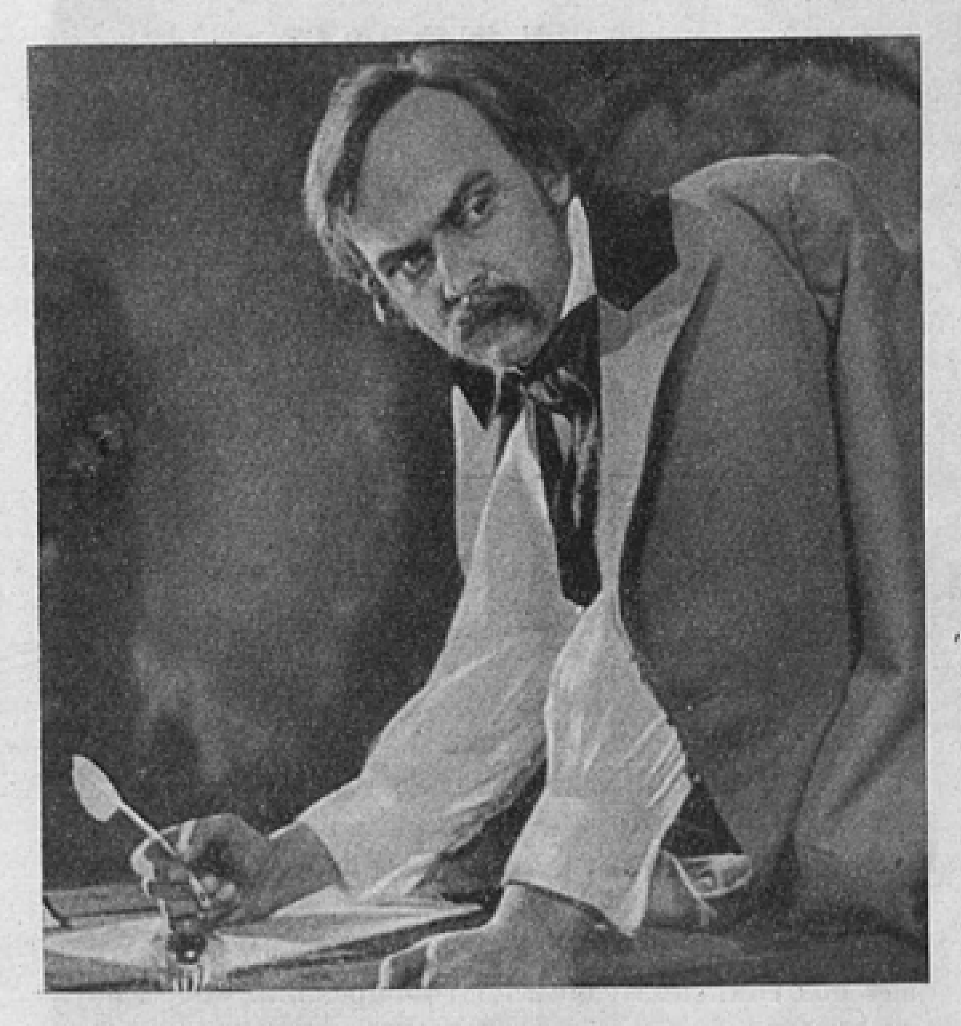
●

Фильм «Сон» принципиально отличается от «среднего уровня» кинопродукции прежде всего значительностью задачи, поставленной перед собою сценаристом Д. Павлычко и постановщиком В. Денисенко, выступающим также соавтором кинодраматурга. По их замыслу, это должна была быть не просто биографическая кинолента о Т. Г. Шевченко, но прежде всего фильм-размышление о вечно акту-

---

* Сценарий С. Параджанова, И. Чендея по одноименной повести М. Коцюбинского. Постановка С. Параджанова. Оператор Ю. Ильенко. Художники М. Раковский, Г. Якутович. Композитор М. Скорик. Звукооператор С. Сергиенко. Редактор А. Сизоненко. Киевская студия имени А. П. Довженко, 1964.

** Сценарий Д. Павлычко. Постановка В. Денисенко. Оператор М. Черный. Художник В. Резник. Композитор А. Беланкин. Звукооператор Р. Максимцов. Редактор М. Скач. Киевская студия имени А. П. Довженко, 1964.



«Сон». И. Миколайчук — Тарас Шевченко

альной проблеме: ответственности перед своим народом сына этого народа, и не только ответственности перед народом, но и ответственности перед историей за свой народ.

Взяв, казалось бы, наименее «выигрышный» период жизни Шевченко — его молодость, Д. Павлычко и В. Денисенко последовательно полемизировали с некоторыми традиционными представлениями о Шевченко (например, с представлением о будто бы «мужицком» облике «Кобзаря»). Или по крайней мере хотели, чтобы наряду с исторически закрепленным образом Шевченко — гонимого Кобзаря, солдата, ссыльного, исстрадавшегося, но несгибаемого борца, гневного и грозного пророка (мы говорим о настоящем Шевченко, каким он предстает в своей поэзии, но далеко не всегда в теперешних произведениях о нем),— чтобы наряду с таким образом Шевченко, истинным и исторически народу необходимым, существовал, в чем-то его дополняя, также по-своему истинный и по-своему необходимый иной образ. Это образ одухотворенного, «боговдохновенного» юноши, красивого, всесторонне талантливого, увлекающегося, преисполненного всех тревог, иллюзий, слабостей и грехов молодости, преисполненного ее порывов и надежд, притязающего на весь открывшийся ему огромный мир и уже прозревающего к своему горькому и святому сыновнему долгу... Да, таким был Тарас Шевченко, вчерашний крепостной, в первые годы «свободы», таким он предстает в многочисленных мемуарах современников и в собственных биографических повестях, в своей поэзии тех лет, и напрасно некоторые удивляются, увидев на экране не привычную согбенную фигуру и легендарные усы, а ясный взгляд и открытое лицо интеллигентного юноши. Да, таким был Тарас Шевченко и в рабстве у пана Энгельгардта: ведь он был не обычным «гречкосеем», а вышколенным «казачком», его готовили в доходные «интеллектуальные» рабы, из его таланта рассчитывали извлекать прибыль. Высокий дар Шевченко в плену у тупых приказчиков и солдафонов-помещиков — так видят его положение авторы фильма и в этом находят особый и ужасающий трагизм, источник очень сложных и тяжелых нравственных и психологических коллизий (когда Рустемас, учитель рисования, проникновенно говорит о божьем даре, которого сподобился Тарас, тот горько напоминает ему о том, что бог подарил его самого пану; а когда Брюллов восхищается картинами Тараса, предвидя в нем гения, его отрывает от вдохновенных разговоров о «божественном искусстве» весть о том, что этого «будущего гения» приказано высечь на конюшне кнутом).

Но не только во всем этом, мне кажется, причины обращения В. Денисенко и Д. Павлычко к молодому Шевченко. Главное в том, что авторы хотели показать того Шевченко, который начинал осознавать трагическое положение своего народа и огромность своего долга перед ним; это фильм о прозрении, о пробуждении чувства своей принадлежности Украине, о нахождении своего пути к родному народу и одновременно об искании исторического пути для всего народа (мы говорим пока о том, на что отважились создатели фильма, а не о том, как они с этим справились).

И это принципиально новый подход, незнакомый современным шевченковедам.

Распространено мнение, будто Шевченко тем и отличается от всех других великих поэтов, что ему не приходилось искать путь к народу, так как он сам-де был народ. Увы, это верно только в известном, весьма и весьма ограниченном смысле, и взгляд этот связан с невольным сужением объема исторического урока Шевченко и грандиозности его личности. Творчество Шевченко — это великое открытие Украины человеком, которого Украины лишили. Разве не его подростком взяли в панские покои, а затем увезли в Варшаву, Вильно, Петербург? Разве не в Петербурге, вдали от родного народа, проходила его молодость, наступало мужание? И разве не приходилось ему, как и многим другим молодым украинским интеллигентам из народа,

заново «отыскивать» свой народ и нести ему «новое слово», новое историческое сознание? Разумеется, этот путь Шевченко подсказывали и в этом пути его укрепляли и воспоминания детства, и голоса прошлого, и общность его судьбы с судьбой многих украинских крепостных, согнанных в Петербург, и близость к землякам, и какие-то стихийные эмоциональные задатки, и на редкость развитые социальные чувства, и, видимо, многое другое, но самый путь был сложным, тяжким и поучительным. И многие его характерные, емкие моменты с пониманием, а порой и размахом отражены в фильме.

Наконец, как принципиально важную сторону фильма следует отметить отказ от прижившейся в украинском искусстве упрощенно прямолинейной, а то и просто приторно-сентиментальной трактовки проблемы «Шевченко и народ». Общность Шевченко с народом рассматривалась как простое тождество, но не как сложный синтез, а любовь к Украине осмысливалась на уровне некоей чувственной слабости, поскольку из нее устранялся момент политически насыщенной ненависти. Говорим не о ненависти к угнетателям и врагам Украины, которая в данном случае не требует обсуждения, говорим о еще большей его ненависти к недостойным сынам самой Украины — «славных прадедов великих правнукам поганым», говорим о наибольшей его ненависти к рабству своего народа. Это то самое чувство, которое диктовало Шандору Петефи горькие оскорбления жалкому существованию своих соплеменников — наследников свободных и гордых предков; то чувство, которое излилось в знаменитых словах Чернышевского о великороссах: «Жалкая нация, нация рабов! Сверху донизу все рабы»; то чувство, которое недоступно благомысленным потомственным «патриотам», но которое неизбежно возникает из великой, смертной любви к своему народу и неизбежно эту любовь еще в тысячу крат громадит.

По недомыслию, часто считают «неприличным» вспоминать об этой ненависти Шевченко, а ведь без нее нет великого поэта, а есть только расписной «патриот» и безвредный малоросс. Хорошо, что В. Денисенко и Д. Павлычко решительно отмежевались от этого трусливого предрассудка. В их фильме есть элементы истинной постановки проблемы «Шевченко и народ» (хотя во взятый ими отрезок жизни поэта она и не могла «уложиться» — тогда она еще не выросла во всю свою величину).

В этом отношении, например, интересно выстроена сцена обеда в людской пана Энгельгардта, композиционно напоминающая «Тайную вечерю», но эмоционально иначе окрашенная. Пылкая проповедь Тараса — и напряженная, неловкая сосредоточенность слушающих; открытое, доверчивое, вдохновенное лицо юноши контрастирует с многообразно характерными лицами челяди: угрюмые, мрачные, скептические, простодушно-доверчивые, возбужденные, тупые, язвительные, со следами болей, горя, страстей, унижений и нужды... (При этом нет патетического «нажима»: во всей сцене сохранена бытовая натуральность.) «Не говори так, Тарас...— сдерживает юношу его добровольный опекун дядько Иван, хлебнувший на своем веку горя и познавший науку молчания.— Среди нас всегда найдется такой, что продаст тебя... Вот он!» — и показывает на кучера Сидорку. И тут Сидорка — этот с виду мудрый старикашка, но по психике типичный раб и панский прихвостень,— как бы припертый теперь к к стенке, вдруг сбрасывает личину достойной покорности «и нашим и вашим» и возвышается до своеобразного пафоса, до злой мудрости и честности иуды: «Продам. И ты от него отречешься... Прежде чем петух трижды пропоет, ты скажешь: я его не знаю». И снова: «Продам. И буду продавать. Потому что все вы друг от друга отрекаетесь, когда приходит час». Прискорбную силу последней фразы может оценить тот, кто знает историю Украины и способы, которыми царизм разлагал ее освободительную борьбу... И говорит это Сидорка с таким вызовом, даже с какой-то своеобразной силой духа, что веришь: продаст и будет продавать не только за сребреники, но из чувства, из принципа, из мести за свое же предательство, за свою неспособность не продавать и за свое право доносить и продавать на плаху пойдет, до «героизма» возвысится. Увы, скольких таких знала украинская история! И перед этой иудиной внезапной силой духа никнет и отсту-

«Сон»

пает простодушный дядько Иван, найдя только виноватое оправдание своему бессилию: «Потому и воли нет, что такие, как ты, плодятся, как тля». Тяжко Тарасу среди этих людей. «Рабы! Немые рабы!» — тихо говорит он. А мы вспоминаем Шевченковы нескончаемые поэтические проклятия сервилизму своих соотечественников: «О роде суєтний, проклятий, коли ты видохнеш...»

С большой силой поставлена и сцена «встречи» Тараса с предками (видение Тараса). Изможденному работой в мастерской Ширяева Тарасу являются родные образы. И радостная встреча неожиданно перерастает в драматическое «сведение счетов» двух разных поколений, двух исторических эпох. Когда испачканный краской Тарас, успокаивая немую тревогу матери, спешит пояснить, что у него на лице не кровь, а краска, его казацкий предок Гордий (удачно стилизованный в духе романтического запорожского лыцаря) саркастически переводит диалог в иной, более существенный план: «А у меня кровь...» (показывает глубокую рану на виске). И дальше: «Ведь я бился за волю. А ты в ярме падаешь и воли, будто милостыни, просишь». И на этот тяжкий и справедливый упрек (по сути — голос его собственной совести) Тарас отвечает не менее тяжким и справедливым: «Не смейтесь! Не смейтесь! Миновали сабли, пушки, сечь, пожары! Миновало!.. А что оставили? Что? Могилы на полях...»

По сути, это внутренний диалог Тараса, его спор с самим собой, его поиск нового исторического синтеза из противостояния двух взаимосвязанных эпох: староказацкой, при всем своем героизме не обеспечившей конструктивного решения национальных проблем, и эпохи, получившей умиротворение уже как прочное наследие, но пробуждающейся и ищущей новых форм борьбы, ищущей и традиций (это одна из главных дум Т. Шевченко, впоследствии подхваченных Иваном Франко и Лесей Украинкой). Этот внутренний диалог — пример того, как кино, даже не выходя за рамки чисто описательных приемов, может с ему одному только присущей эмоциональной силой воплощать сложные и значительные духовные акты.

Трудная задача выпала на долю молодого артиста Ивана Миколайчука, исполнителя главной роли. (Он же сыграл и главную роль в «Тенях забытых предков», и сыграл прекрасно.) В роли Тараса Шевченко он непривычно свеж, непосредствен, обаятелен. Как целомудренно душевен, сердечен и стыдлив артист в лирических сценах, как благородно сдержан он в своей боли, в своем достоинстве. Хочется вспомнить сцену на озере, когда Ядвига хочет выстирать ему рубашку, а у него вся спина исполосована после панского «внушения», и он отвечает: «Лакеи ходят в чистых рубашках...» Или другой, один из наиболее впечатляющих эпизодов фильма, где И. Миколайчук выразительно передает сложные переживания Тараса — эпизод в людской. Выкупленный из неволи Тарас в порыве радости вбегает в людскую, к тем, с которыми прожил столько лет одной жизнью, и размахивает вольной. Ослепленный счастьем, он забыл о чужом горе и невольно оказался бестактным. Мгновение-другое длится тяжкое молчание челяди, и вдруг Тарас начинает ощущать, что между ним — вольным — и ими — крепостными — впервые образуется пропасть, непроходимая пропасть. В течение нескольких томительных минут обоюдного молчания зрителя «держит» медленно меняющееся выражение лица Тараса — Миколайчука... Это большая человеческая драма, это зарождение той мысли, которую Шевченко выразит позже: невозможно быть свободным, когда в неволе народ.

Меньше удаются Тарасу — Миколайчуку сцены «бурных аффектов». Довольно неубедительными выглядят его неоднократные бунты против Прехтеля, они скорее мельчат и портят образ; как-то так выходит, что Тарас все мечется, все порывается к мести, и все для того, чтобы быстро смириться, освоиться с безысходностью протеста: бунт на коленях. В конце концов, эти метания несколько утомляют своей «заданностью».

Не до конца сумел передать артист и человеческую значительность, масштабность личности молодого Шевченко, диапазон его гражданственности и силу духа. В некоторые ответственные моменты он довольно пассивно «проговаривает» важные реплики, не переживая их.

Но в целом работа молодого артиста заслуживает самого искреннего одобрения.

Можно еще приводить доказательства весомости идейных мотивов фильма. Можно анализировать отдельные, интересно интерпретированные режиссером эпизоды. Вспомним, например, волнующую картину революционного митинга в Варшаве, хорошо передающую исторический аромат события; сцену моления в костеле — как поражает страстностью своего «Езус Христе» старый поляк; встречу Тараса с Ядвигой на озере; обоз в Петербург и многие, многие другие. Кстати заметим, что В. Денисенко здесь равно удались и эпические и камерные решения.

Но в то же время следует сказать и о том, что помешало «Сну» стать фильмом первоклассным, фильмом, адекватно передающим существо и величие Тараса Шевченко.

Начать хотя бы с элементарного: авторы не избежали в картине некоторых натяжек. Например, многих покоробит чрезмерная «драматизация» предполагаемого участия Шевченко в похоронах Пушкина и «эффектное» перерастание этого эпизода в видение Шевченко своего погребения на Каневской горе.

Само по себе это видение снято выразительно, сильно, но его искусственная притянутость к пушкинской смерти очевидна и потому хотя бы безвкусна, что слишком «хитра». Неприятно и «щеголяние» всякого рода «случайными» столкновениями юного Тараса с особами царствующего дома и возникающими отсюда пассажами (эпизод у Зимнего дворца — пикировка Тараса с престолонаследником, визит императора Николая в мастерскую Брюллова и Тарасовы ему дерзости...). Есть в фильме кинoизобразительные «пустоты», разжиженные места. Некоторая вялость и неэкономность в развитии действия, порою доходящие до очевидных погрешностей,— так, например, после того как мы слышим разговор Тараса с Николаем I в мастерской Брюллова, этот же разговор пересказывается Тарасом вошедшему Брюллову — вещь совершенно недопустимая; экономнее следовало бы подать и локальные эпизоды Тараса и Ядвиги.

Но хочется сказать о более существенных вещах. Фильм не достиг высокой художественной целостности, не найден единый стилевой «ключ». Фильм оказался эклектичным. Режиссер и оператор М. Черный довольствовались рядом разобщенных находок, по части кинотропов и киноизобразительности, но не утвердили их как рабочий уровень постановки. Их кинокамера часто бывает сугубо информативной и призвана лишь «задокументировать» актерские выходы. Фильму не хватает динамики, экспрессии.

В большой степени тут, видимо, «виноват» и сценарий: он «диалогичен», причем надо оговориться, что значительная часть диалогов остра и содержательна, насыщена подтекстом и ассоциациями (Д. Павлычко показал здесь себя незаурядным мастером), и это прекрасно. Но как выиграл бы фильм, если бы драматургия сценария дала больше простора изобразительным поискам, чисто кинематографическим решениям, фантазии оператора, поискам поэтических решений! Впрочем, нам неведомо, кто и что упустил, мы констатируем факт. Порою до боли редкостные возможности не использовало тут кино!

Вот, например, эпизод на переправе — один из самых ярких и волнующих в фильме. Тарас с обозом на пути в Варшаву; дорога пролегает по местам, овеянным народными легендами о славных борцах за волю Украины,— о них рассказывает дядько Иван, и Тараса посещают видения... На переправе он, может быть впервые, встречает живого кобзаря и видит, как кобзарь слагает песню о том, что до сих пор только далеким эхом доносилось до него...

Мати-Україна
По лісі блукає
Своїх синів вірних
До себе скликає...

«Сон»

И вдруг на склоне холма появляется блуждающая, полубезумная от отчаяния дева в желтом венке — мы узнаем в ней «Причинную», героиню одноименной шевченковской баллады. Она уже однажды появлялась в фильме как бытовой образ; тут же, в этом зрительном и музыкальном окружении, в эмоциональном контексте, она могла прозвучать как потрясающий символ растерзанной, растленной царизмом Украины — и какой это шевченковский был бы символ! Надо было только ввести в действие «все мощности» киновидения, кинотрактовки. Но тут-то кино и перешло на холостой ход. Едва успевший поразить зрителя образ снова низводится в бытовой план, аккуратно сфотографирован и в этом своем натуралистическом качестве в дальнейшем появляется надоедливо часто.

И вот что еще удивительно. Кинофильм композиционно построен как цепь воспоминаний, грез, «снов», фантазий (недаром — «Сон»). Но почему эти «сны», грезы, фантазии столь п р о з а и ч н ы по своей поэтике, по внутренней образной структуре, логике? Почему это «беллетристические» грезы, а не «кинoгрезы»? Почему это только мнимые «сны», в которые вкладываются весьма трезвые логические построения и весьма тощие сколки с прямолинейных воспоминаний? Почему так мало здесь той дерзкой фантастической «бессмыслицы», того насмешливого превышения «трезвомыслия» и бытовой логичности, которые дали настоящий «Сон» — поэму Т. Г. Шевченко и благодаря которым на нескольких страницах поэт создал целый сатирический эпос царской России?! Мне кажется, что если бы авторы фильма отыскали в богатейшем арсенале киноизобразительных средств (или дерзнули заново создать) нечто адекватное поэтике шевченковского

«Сна», они достигли бы и более значительного идейно-художественного обобщения (напомним, что даже весьма натуралистически решенный эпизод «генерального мордобития» — это элементарное, прямолинейное перенесение в фильм шевченковской гротескной картины — дает хороший эффект).

Ведь как трудно было авторам свести концы с концами — при огромности материала и, сравнительно с ним, малой емкости изобразительных средств. И не потому ли в фильме, композиционно (и концепционно) решенном, как воспоминания Т. Г. Шевченко в каземате III отделения обо всем, что его привело сюда и что впредь будет вести дорогой борьбы, отсутствует именно то, что в первую очередь решило судьбу Шевченко: поездка на Украину и пребывание на Украине в 1843—1845 годах, знаменитые «Три лета», которые составили эпоху в его творчестве, затем археографические поездки по Украине и участие в Кирилло-Мефодиевском братстве (ведь и арестован-то он был в Киеве!). Странно: для Шевченко в картине будто бы всего этого и не было. Сколько же тогда теряют в своей силе и содержательности «ключевые» слова Шевченко — Миколайчука о том, что все — «сон», пока в неволе родной народ. Ведь слова эти должны были вырасти из свежих впечатлений этой неволи — там, на Украине, а не в Петербурге, как в фильме. Так сложилось исторически и так хотелось видеть это в картине.

Да, немало утеряно в фильме. Но ведь многое и найдено и открыто. И потому фильм был встречен на Украине с радостью, и он такую встречу заслужил.

При всех своих упущениях «Сон» — значительное произведение. Он национален и своей причастностью к важным явлениям национальной исторической жизни, и своей художественной стилистикой, близкой к стилистике и ритмам украинских народных дум и исторических песен, и своим своеобразным сочетанием сердечного лиризма и горько-лукавого юмора.

●

Уже без всяких оговорок хочется сказать об успехе фильма «Тени забытых предков», поставленного по одноименной повести М. Коцюбинского. Фильм ничего общего не имеет с привычными «иждивенческими» экранизациями и представляет собой самоценное произведение киноискусства. Своей художественной смелостью и «непредусмотренностью» он привел некоторых в смятение. С одной стороны, незамедлительно вознеслись дружные, хотя и немногочисленные на этот раз голоса, уличающие картину в формализме, а стало быть, и абстракционизме, но вскоре притихли, не получив поддержки. С другой — в бой вступили «ревнители классического наследства», объявившие, что фильм-де отступает от повести, что это «не совсем по Коцюбинскому».

Нет ничего более неосновательного, чем это мнение. «Тени забытых предков» едва ли не единственный фильм из числа поставленных за последние годы по классическим произведениям украинских писателей, верно передающий дух первоисточника и соответствующий его сокровенной идее. Ведь какую задачу ставил перед собою Коцюбинский? Волнующая история гуцульских Ромео и Джульетты — Иванка и Марички,— при всей своей поэтичности и самоценности, послужила ему своеобразным «путеводителем» в мир народных преданий и сказаний, народного быта, искусства, обрядов, а все это в свою очередь интересовало его не просто как прошлое, а как источник настоящего, его духовных проблем и загадок («Предок живет в нас...», — писал Коцюбинский в одном из писем, объясняя замысел своей повести), как арена для постановки вечно актуальных проблем человеческого бытия, для отыскания самых больших ценностей человеческого духа. Именно это и увидели в повести авторы фильма. И потому не столько стремились к скрупулезному откопированию «сюжетных линий», сколько вдохновлялись пафосом размышления о жизни, находили отправные точки для своей философской поэмы о человеке и жизни.

Именно как кинофилософию воспринимаю я «Тени забытых предков», несмотря на широкую струю декоративности в фильме. А разве декоративность в живописи, в народном искусстве не бывает насыщена мыслью и обобщением, не бывает монументальной? В «Тенях забытых предков» щедрая, красочная, могучая декоративность ведет к поэтической философии о плотской наполненности бытия и к монументальности кинофрески. Но ведь этот фильм не только декоративен, он метафоричен, он представляет органическое сочетание, взаимопереход, «взаимосообщаемость» метафоричности и предметности; он не просто апеллирует к зрению, слуху, но ищет в них понятливых союзников поэтической мысли; он мыслит фактурой, цветом, рисунком, ритмом, натурой, звуком, композицией кадра и всей их крепкой совокупностью.

Это последнее обстоятельство, может быть, решающее для фильма. Насколько «Сон» потерял от неровности, от неравноценности различных компонентов, настолько «Тени забытых предков» выиграли силой слитности всех выразительных средств.

Фильм создавался на редкость интересным и разносторонне талантливым коллективом влюбленных в Гуцульщину людей. Ярко одаренный, безудержно темпераментный С. Параджанов, «изнывающий» от стихии своей неукротимой фантазии, кажется, не

мог бы найти лучшего повода проявить наконец свою режиссерскую индивидуальность, что не удавалось ему в предыдущих фильмах. Причем тут ему посчастливилось решить, хоть и в неравной степени, обе свои «личные» задачи: и дать себе волю исполнить свою меру, и организовать, соразмерить, дисциплинировать (почти что!) свою творческую стихию. Сам влюбленный в краски, в живопись, он сумел оценить необходимость для своего фильма художника Г. Якутовича с его эпическим диапазоном вйдения; неизгладимые следы его графического почерка, его реколористических, а особенно композиционных решений легко различимы в фильме. С помощью художника М. Раковского С. Параджанов заставил краски сполна участвовать в создании предметного и эмоционального богатства фильма, в лепке его поэтических аллегорий и метафор. Это фильм действительно цветной, а не просто раскрашенный: цвет тут «мыслит» и призывает зрителя мыслить, честно обращаясь к художнику в зрителе.

Захватывающую виртуозность и тонкость в пластических решениях фильма проявил молодой оператор Ю. Ильенко.

Молодой композитор М. Скорик, широко используя богатства гуцульского музыкального фольклора и мелодии народно-религиозной обрядности, создал насыщенный и содержательный музыкальный образ картины. Немало стараний, вкуса и художественного чутья проявила звукооператор С. Сергиенко, совладавшая с необычной звуковой и шумовой «густотой», интенсивностью фильма, составляющей его важный изобразительно-эмоциональный компонент, и добившаяся того, что ни один звук не теряется в огромной звуковой панораме, ни один не звучит бесцветно и банально, безлико, а каждый — будь то стук таинственного топора в лесу, тревожные голоса полонин, шум дождя или хруст раскусываемого Иваном символического яблока — есть своего рода звуковое откровение и открытие явления.

Сценарий фильма написан режиссером С. Параджановым совместно с писателем И. Чендеем, творческим интересам и манере которого близки и тема и материал «Теней забытых предков», а консультировал этот коллектив молодых творческих работников один из старейших и самобытнейших украинских художников, человек до сих пор еще не оцененного по достоинству таланта, закарпатец Федор Манайло, несравненный знаток и «чародей» народного быта и искусства. Нельзя не сказать о Ф. Манайло, когда констатируется тот факт, что огромная насыщенность фильма фольклорным материалом и атрибутами народной эстетики не только не привела к приторному этнографизму или эмоционально-эстетической архаичности, но, наоборот, создала атмосферу эстетического полнокровия и возвышенности, эстетической подлинности развертывающихся образов и действ, наконец, как это ни парадоксально, атмосферу эстетической современности и художнического дерзания, ибо высокая условность и классическая культура стилизации в народном искусстве, вкупе с чувством времени и чувством формы, всегда были и всегда будут сродни поиску нового синтеза в искусстве профессиональном (а не послушному натурализму, благонадежному консерватизму), как это подтвердил давний опыт самого Ф. Манайло и недавний опыт авторов «Теней забытых предков».

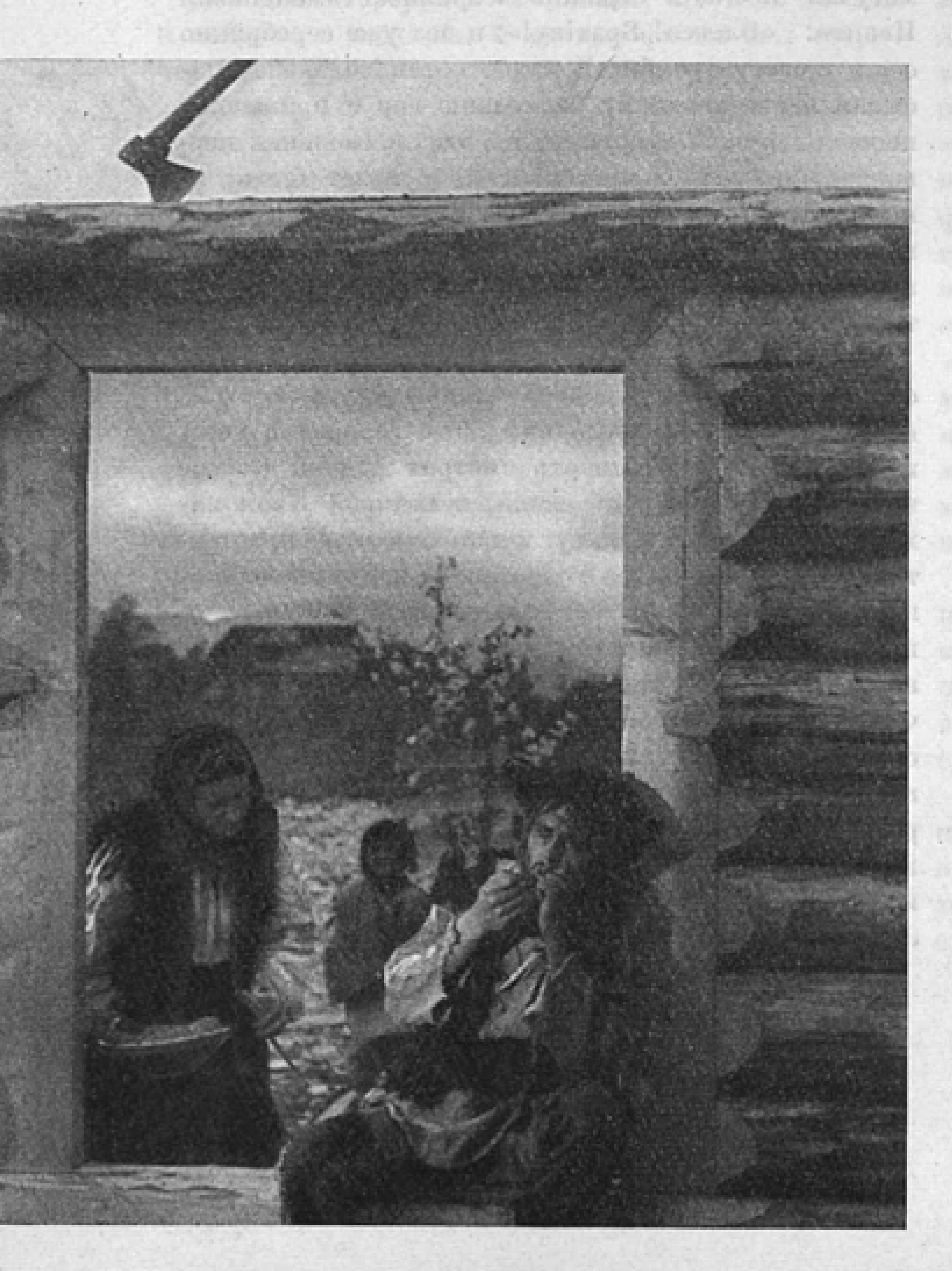
Фильм своей глубокой и, я бы сказал, «интенсивной», мужественной национальной характерностью противостоит как лженациональным маскарадным профанациям, провинциальной рутине и сладкогласию сентиментальных хуторян, так и бесполым вненациональным худосочным творениям. В мотивах национальной психики и эстетики картина развивает коренные мотивы человеческой жизни. Потому весьма никчемным делом было бы паспортизировать отдельные «национальные моменты» или «национальные штрихи»: национально тут самое существо, национальна сама жизнь, сама правда народных характеров и судеб.

...С раздвигающегося экрана доносится зловещий, западающий в душу стук невидимого топора— будто слепая и неотвратимая секира судьбы; падает могучая пихта, и страшно вскрикивает маленький Иванко: «Олексо! Братіку!»; и вот уже серебрянно сеют тревогу трембиты, задыхаются колокола, посылая весть великому безмолвию гор о привычной непостижимости смерти,— и с этих нескольких первоначальных мгновений мы, еще, может быть, не понимая, по какой-то внезапной спазме, какому-то властному холоду в душе чувствуем, что нам предстоит причаститься большой человеческой трагедии.

Еще ничего не сказано нам о случившемся, никак оно не прокомментировано кинокамерой, которая целомудренна и малословна, когда говорит о горе, и на человеческую смерть смотрит издали (позже потрясающе прозвучит сцена, в которой Иван находит погибшую Маричку: в дальнем от распростертого Ивана углу кадра — срезанное кадром вполовину неясно виднеющееся тело...). Но даже ее «пропуски» продуманы и таят в себе огромную эмоциональную силу. И одна тихая мольба старой Палийчучки: «Боже мій милосердний, сохрани мені хоч останню мою дитину, мого Іванка... Боже...» —говорит нам все о жизни этой многострадальной матери и о случившемся горе. Трудно было вложить в эти простые слова больше безнадежной любви и отчаянной надежды, чем это сделала Н. Алисова. Роль ее скупа и поразительна. Еще однажды, когда на обря-

довом игрище маленький Иванко заглядится на кривляния юродивого, она испуганно бросится к нему, будто защищая от всех злых сил: «Іванку! Іванку! Ходи сюди, дитино! Не треба дивитися. То скажений. Не треба дивитися...» И в ее лихорадочном, прерывистом голосе столько всепоглощающей тревоги и исступленно-нежной преданности, что уже все предчувствуется: нет, не будет властна даже ее великая материнская любовь над злой долей, не уберечь ей последнего сына, ибо слишком чиста и открыта миру его душа, слишком беззащитен он перед собственным сердцем и самой судьбой избран для необычной жизни, необычных страданий и необычной смерти. Этим лаконичным эпизодом фильм умело и естественно определяет средоточие авторского размышления — судьба Ивана, и отныне зритель будет целиком поглощен ею. До того последнего кадра, в последней «главе» — «Pieta», когда после жуткой и мудрой сцены хмельного веселья, от которого дрожит лавка с едва успевшим остыть телом Ивана, всеми тут же забытого, когда после всего этого круговорота жизни и смерти сквозь стекло окошка (на весь экран) глядят на нас, как спокойно вопрошающая и безответная вечность, несколько пар чистых детских глаз...

«Тени забытых предков»



Удивительно, как органически сливаются в фильме образы народной поэзии и огромные, поистине не изведанные еще возможности современного кино.

Тонкие, я бы сказал, изящные по трактовке, но одновременно по своей предметности полновесные, налитые теплой плотью образы-символы проходят через весь фильм, составляют его драгоценную ткань. Причем эти символы, большей частью почерпнутые из народно-поэтического обихода, отнюдь не взяты в «готовом виде» и не просто обыгрываются на экране — нет, они обретают индивидуальную «биографию» в фильме, творящуюся на наших глазах. Вот, например, где-то в начале картины — мы об этом уже вспоминали — юродивый пугает маленького Иванка: «Нема овечки! Б-е-е-е!» Это не случайная химера. Овца или коза для гуцула, полжизни проводящего на высокогорных выпасах-полонинах,— символ благополучия, достатка, символ жизненного начала вообще в противовес смерти. Потеря овцы — символ большой жизненной утраты. У Иванка погиб брат, погиб отец; его, маленького, как последнюю свою надежду, прижимает к груди одинокая Палийчучка. И к ним адресуется незлобиво, но жутко паясничающий безумец (а юродивые, по народным поверьям,— ясновидцы): «Нема овечки! Б-е-е-е!» Разумеется, не следует искать в этом эпизоде комментария к предыдущим — речь идет о поэтической ассоциации и развитии эмоционально-образного мотива. И потом в продолжение всего фильма этот символ, этот образ будет ненавязчиво, но неотступно сопровождать жизненное «действо», представая многолико, совсем по-разному и развертываясь в большое поэтическое обобщение в сцене смерти Марички. А сколько многозначительного смысла и боли и тяжкой скорби в «неожиданном» и «нелепом» вопросе, прорвавшемся у Ивана к колядникам: «Де мої кози, де?» Это крик души человека, потерявшего мечту, потерявшего счастье и покой, все в жизни потерявшего (напрасно после смерти Марички хотел найти он утешение в любви Палагны, не лежит к ней его душа, не может он забыть Маричку, и уже Палагна ему изменяет),— и как много утратит тот, кто будет воспринимать этот вопрос буквально! Параллельно развивается и другой, сходный символ: горная лань — как неуловимое счастье, недостижимая мечта... Не раз и не два появляется она в фильме, прекрасная и трепетная, и ускользает... Вот в глубине кадра, на вершине холма, на горизонте, отсекающем щемяще узкую полоску уходящего в бесконечность неба, Иван в бесстрастии горя утаптывает крест на свежей могиле Марички... И снова видит он неотступный образ: настороженную лань. Как полубезумный, с отчаянной тоской раскинув руки, медленно приближается он, шатаясь, к ней —то ли ловит, то ли

«Тени забытых предков»

молит ее идти к нему навстречу, но она, подпустив поближе, навсегда исчезает... И снова исстрадавшимся голосом Ивана звучит один из лейтмотивов фильма: «А чи будемо ми парою?» — на этот раз он уже предвещает, что скоро Иван будет искать свою Маричку в ином мире, уйдет следом за нею...

Мы отметили только один-два из густо сплетающихся в фильме «сквозных» символов-образов. Одни из них более заметны, другие — менее. Одни выдержаны в поэтике «параллелизма», другие метафоричны и фантастичны. Мощная метафоричность фильма уже обратила на себя внимание кинокритики, и во многих рецензиях найдем ссылки на отдельные наиболее впечатляющие и многосодержательные метафорические решения. Хотелось бы, однако, подчеркнуть, что речь идет не об отдельных ярких находках, а о постоянном стилистическом ключе фильма, о «рабочем уровне» его поэтического дыхания.

О кинопоэтике «Теней забытых предков» следовало бы писать специальную статью. Тут еще лишь отметим, как широко и плодотворно, часто смело и неожиданно использован в фильме один из фундаментальных законов всякого искусства, всякой выразительности: закон контраста. Тут и постоянно «играющий» контраст между многообразной людской суетой и великолепием безмолвных пейзажей, извечной думой гор; и контрасты киноритмов, и контрасты колористические, и звуковые, и, наконец, сложные эмоционально-смысловые контрасты, возникающие из наложения двух различных планов кинодейства. Образцом последнего кроме упомянутой уже сцены «Pieta» может быть глава «Одиночество» (кстати, прекрасно играющий весь фильм Иван Миколайчук здесь особенно выразителен). Известный, ставший уже банальным прием «закадрового» голоса обнаружил тут свои новые возможности. Густо вписав поток разнообразных бытовых голосов, бесстрастно-азартно судачащих о злосчастии Ивана, и вынеся их за экран, режиссер на экране, вдруг ставшем аскетично-однотонным, дает крупным планом, в медленно сплывающих картинах, самого молчаливо страдающего, опустившегося Ивана... И этот, «по живому», стык крикливого, по сути бесчувственного сочувствия и молчаливой скорби, праздничной сутолоки и тупеющей неприкаянности, звучности и беззвучия, довольства и безучастия с огромной силой передает заброшенность человека среди людей, то одиночество, которое только углубляется даже сочувственной заботой

толпы (и эта отрешенность еще подчеркивается «удалением» голосов за кадр).

Неиссякаемую пищу режиссеру, оператору и художникам давали народные празднества, обряды, обычаи, не однажды превращающиеся на экране в оргию красок, звуков и движения. Иногда тут, может быть, даже потеряна мера, но в общем тягостного впечатления перегруженности нет. Именно потому, что это не внешняя экзотика, но внутренняя эстетика жизни и фильма, «эмансипация» плотского полнокровия бытия в эстетическую полноту его. Кто бывал на Карпатах, тот знает, что реальная жизнь гуцула от рождения и до смерти — так велось испокон веков — эстетически осмыслена и обставлена традиционными ритуалами, обрядами, обычаями. Весь его быт — искусство, искусство слова, резца, кисти. Вместе с тем ему свойственна редкая душевная возвышенность, неповторимый аристократизм духа: он щепетилен и требователен в делах чести и совести, безжалостен и беспощаден там, где уязвлено достоинство, и самую жизнь ставит ни во что перед гордостью и твердо запечатленным в душе самобытным рыцарским кодексом. Такой первозданный «максимализм» человеческой натуры — то, что всегда искали большие художники для масштабной постановки главных проблем бытия. Тем и увлек мир Гуцульщины Михаила Коцюбинского. И при всей несхожести фильма и повести авторы фильма следовали за ним.

●

Мускулы творчества можно наращивать только на больших усилиях, на предельных напряжениях, а всякого рода уступки, отписки или «отключения» (хотя будто бы и временные) от главных проблем жизни неизбежно приводят к постоянной и все более безнадежной всеобщей отключенности от духовных токов времени и к полнейшей анемии даже первоначально больших талантов. Таланту нужен всерасширяющийся жизненный простор («разбегающаяся вселенная» астрофизиков), а на таком просторе в свою очередь и мужает искусство. И мы были свидетелями того, как режиссер, найдя смелость поставить себе большую задачу, так сказать, превосходил самого себя и эту «превзойденность» утверждал как свой уже новый уровень.

Пример «Теней забытых предков» и «Сна» обещает успех тем художникам, которые предполагают самостоятельность настоящего кино и готовы к бою на жизненном пространстве кинематографа.

Опыт «Сна» и «Теней забытых предков» подтверждает возможность (и необходимость!) возродить былую добрую славу украинского кино.

И здесь победу принесут большие идеи, большое дерзание и новаторство, огромное чувство принадлежности своему народу, социалистической современности и — через него — всему человечеству.

Игорь ПОНОМАРЕВ

Время и люди

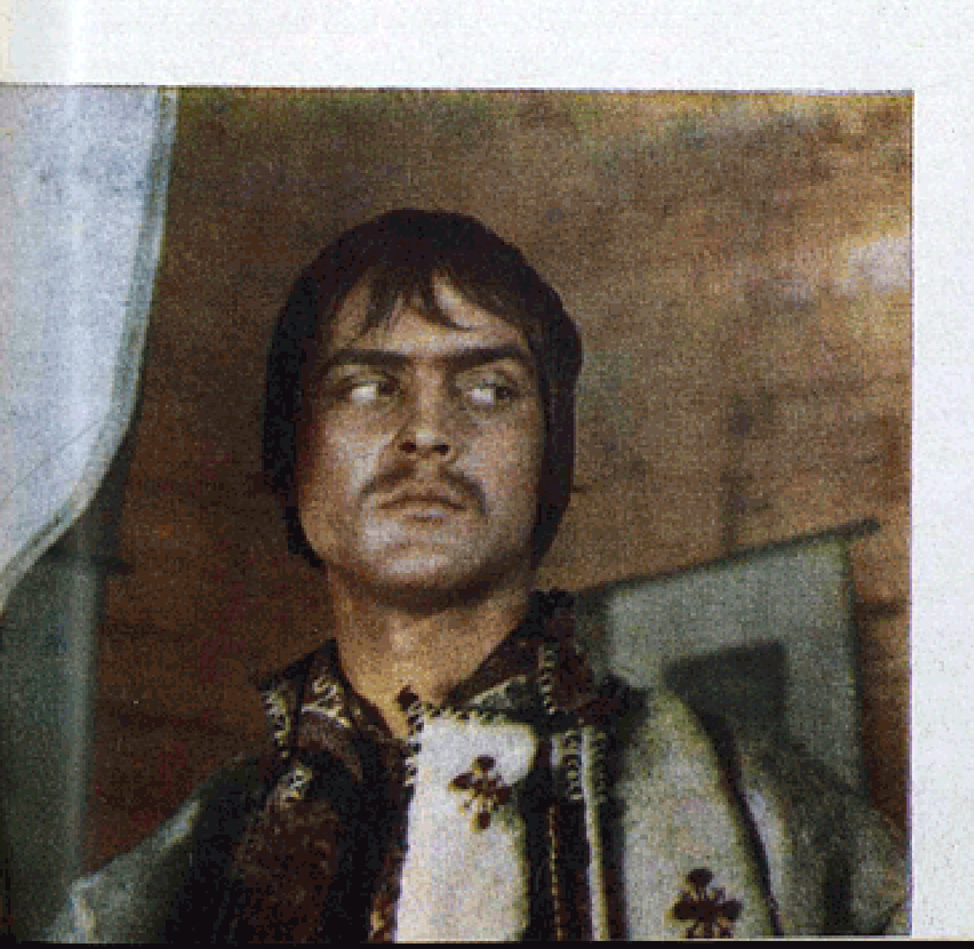
Действие фильма «Через кладбище»* происходит в 1942 году в оккупированной немцами Белоруссии. Герои его — партизаны или люди, с ними связанные. Начинается фильм сценой в партизанском лагере.

Пожалуй, такой партизанский лагерь мы увидели на экране впервые. Тишина, туман, дымят костры, звучат обрывки будничных разговоров, где-то засмеялись — на первый взгляд, будто и нет никакой войны и немецкие части не стоят неподалеку. И шестнадцатилетний партизан Михась, заспанный и сердитый, не хочет идти на задание: его посылают в занятое немцами местечко Жухаловичи, к бывшему главному механику МТС Бугрееву, который подпольно готовит для партизан тол из неразорвавшихся снарядов и бомб. Михась ворчит: и сапоги ему не выдали, и документы выписывала Клавка, которая «вовсе неграмотная по-немецки», и вообще, как есть нечего, так он в отряде, а как появилась баранина, так ему уходить...

Уже в этой экспозиции определяется характер фильма. В обстоятельности и неторопливости, с какой описан лагерь и с какой показаны сборы Михася на задание, его пререкания с влюбленной в него озабоченной Клавой, в подчеркнутой привычности для героев всего происходящего, в том, что Михась долго ворчит и спорит, вместо того чтобы четко ответить «есть!» и отправиться выполнять, — во всем этом чувствуется не только стремление

* Сценарий П. Нилина. Постановка В. Турова. Оператор А. Заболоцкий. Художники В. Дементьев, Е. Игнатьев. Композитор А. Волконский. Звукооператор Н. Веденеев. Редактор Л. Фадеева. «Беларусьфильм», 1964.

«ТЕНИ ЗАБЫТЫХ ПРЕДКОВ»



к точному воссозданию обстановки; это еще и авторская декларация о принципах подхода к изображению будней войны и вообще того времени.

Экспозиция фильма как бы предупреждает, что в картине не будет всего того, чему по неписаным законам полагается быть в фильме о партизанах: облав, переодетых в немецкую форму разведчиков и т. п. На протяжении картины ни разу нет перестрелки, и тем не менее весь фильм пронизан ощущением того, что идет тяжелая, беспощадная война. В приглушенности жизни лагеря, в ползущем тумане и дыме костров, в борьбе света и тьмы возникает пока еще смутное чувство напряжения и тревоги, контрастирующее с внешне будничным и спокойным течением действия. Открыто и сильно оно начинает звучать в эпизоде проезда Михася и возницы Сазона Ивановича из лагеря в Жухаловичи.

Долго длится этот проезд, достаточно долго, чтобы мы поняли, кто такой этот Сазон Иванович, служащий у немцев и работающий на партизан, и что он думает о войне и о многом другом, что, по мнению Михася, и обсуждать-то не полагается, чтобы мы почувствовали, что значило ехать в то время по дорогам Белоруссии. Они проезжают через мост, под которым висят трое повешенных, мимо поля обгорелой капусты, мимо бредущих по дороге бездомных женщин и стариков, и уже в полную силу встает образ жестокой, не знающей пощады схватки.

С приезда Михася в Жухаловичи начинается вторая часть фильма. Появляются новые герои: Бугреев (В. Емельянов), его жена Софья Казимировна (Е. Уварова), которой побаивается Михась, чувствуя себя виноватым, потому что еще раньше он увел двух ее сыновей к партизанам, и оба они погибли; сын Бугреева Феликс (И. Ясулович), болезненный подросток, удивляющий Михася не понятным ему отношением к жизни: Феликс не хочет воевать, он болен жалостью, он всех жалеет, даже немцев — они ведь тоже люди. И уже к концу фильма появляется невестка Бугреева Ева (Г. Морачева), тоже не понятный и вносящий смуту в душу Михася человек: она помогает партизанам, одна вытаскивает из болота неразорвавшиеся бомбы; она добрая, хорошая и в то же время знакома с немцами, читает немецкие журналы, носит немецкие кофточки.

Вторая часть фильма более драматична, хотя событий и здесь немного. Бугреев с Михасем и Феликсом готовят в заброшенной кладбищенской сторожке тол, вытапливают кустарно, ежесекундно рискуя взорваться. Внезапно на кладбище появляются немцы, и — из фильма это неясно — случайно или не случайно взрываются снаряды Бугреева. При взрыве погибают сам Бугреев и Феликс, а чудом уцелевшего Михася спасает и выхаживает Ева. Заканчивается фильм возвращением Михася в отряд.

«Через кладбище». В. Мартынов — Михась

Пересказ страшно обедняет фильм и, в общем, не дает представления ни о главной мысли, ни о его художественном своеобразии. «Через кладбище»—из числа тех картин, что не поддаются изложению, ибо то, что можно пересказать — события, фабула,— не играет в данном случае большой роли в выражении смысла произведения. Событийная сторона фильма ослаблена, авторы предпочитают говорить о напряженно развернутых действиях устами своих героев, а на экран, как правило, выносятся события промежуточные, нейтральные сами по себе. Сделано это с вполне определенной целью: переместить внимание зрителя на людей, на их чувства, настроения, размышления, то есть атмосферу того времени.

Один за другим входят в поле зрения картины люди, подчеркнуто разные, и авторы фильма внимательно и взволнованно всматриваются в них, в каждого, не всегда даже стараясь переплести их судьбы, связать их всех единым действием. Может быть, благодаря такой портретности образа ясно выступает индивидуальность каждого из персонажей, и они уже не делятся на главных и второстепенных — в этом фильме все герои, в сущности, главные.

Фильм ничего не упрощает: ни времени, ни людей. Авторы стремятся создать сложные, в чем-то даже противоречивые характеры и судьбы, стараются не просто нарисовать портреты, а связать каждый характер и каждую судьбу с определенной проблемой,

«Через кладбище»

рассмотрев их в трагическом пересечении с войной. В фильме возникает, таким образом, определенный круг социальных и моральных проблем, из сопоставления и столкновения которых рождается основная идея произведения — идея о мужестве и духовной стойкости народа в момент решающих испытаний.

За образом Михася — его играет молодой артист В. Мартынов, играет точно, вдумчиво, достоверно — встает поколение 30-х годов, со всем его великим энтузиазмом, чистотой и безоговорочной верой, и трудное повзросление этого поколения на войне, когда и сама война и жизнь оказались не совсем такими, как пелось в иных песнях. Война многое сдвигает во взглядах, лечит от прямолинейной, нерассуждающей категоричности, но в ее же огне закаляется убежденность в главном. Есть и другие, тяжелые уроки войны, и камера тревожно и с болью всматривается в расширенные глаза юноши, рассказывающего, как летит на воздух поезд и как воют раненые немцы.

Глубоко прочитывается и образ Сазона Ивановича, с блеском — даже, может быть, слишком очевидным, когда за героем начинаешь видеть мастерство актера,— сыгранного В. Белокуровым. Есть что-то трагически величественное в образе этого крутого старика, твердо уверенного, что рано или поздно его повесят; человека, несправедливо обиженного до войны, кипящего горечью и обидой и за себя и за страну и в то же время отдающего не только свою жизнь, но и свое честное имя ради борьбы за родину.

Образы Михася, Сазона Ивановича, механика Бугреева и его жены, влюбленной в Михася белобрысой Клавы прочно связываются воедино общей мыслью фильма о великом напряжении духовных и физических сил всего народа, о том, какой дорогой ценой была выиграна нами война.

Однако ясности и точности мысли создатели картины достигли не во всем. Довольно значительное место занимают в картине Феликс и Ева и связанные с ними моральные проблемы. Но вот тут фильм наименее интересен и даже вызывает сомнения по части достоверности — атмосфера правды сменяется некоторой условностью, литературностью, что ли, и в изображении характеров самих героев и в смысловом звучании образов.

Правда, все это проистекает из повести П. Нилина. Уже там трудно было определить авторскую позицию, было не очень ясно, что сам писатель думает об этих героях, на чьей он стороне во внутреннем столкновении Михася и Бугреева с Феликсом и Евой. В фильме же эти неопределенность, расплывчатость усилились и вылились на экране в неоправданную, порой ложную многозначительность.

Феликса настойчиво снимают на фоне ликов святых, тем самым как бы причисляя и его самого, с его болезненной хрупкостью и всем не от мира сего обликом, к их сонму. Надо думать, что с этим образом должны были быть связаны размышления о сущности доброты и жестокости, о христианском гуманизме и т. п., но об этом можно только догадываться — точных выводов фильм не дает. Потенциально интересная тема не вышла за пределы замысла, свернулась в узкий и диссонирующий со всем строем картины мотив «невинно убиенного» голубя. Феликса жалко, но ведь не только же этого стремились достичь авторы?

Столь же неразвернут и образ Евы, поэтому он или вовсе не прочитывается или прочитывается неверно: возникает фальшивый мотив жалости, всепонимания и всепрощения.

Думается, наиболее сильной стороной режиссерского дарования В. Турова, а следовательно, и фильма является умение точно воссоздавать атмосферу и настроение времени, пронизать действие тонким, прозрачным поэтическим чувством.

И здесь режиссер делит свой успех с оператором А. Заболоцким, совсем еще молодым, но вполне зрелым художником. Их содружество оказалось на редкость плодотворным — в фильме встретились творческие единомышленники.

Молодые художники раскрыли всю ту жившую в душе каждого советского человека тревогу, боль, горечь самого тяжелого года войны, когда на фронтах было плохо. Это ощущение великого испытания пронизывает всю картину от первого до последнего кадра, определяя ее тревожный, напряженный ритм. Оно не всегда выражается внешне, а таится где-то в глубине фильма за его спокойными, бесконечными панорамами и будничным тоном разговоров, но порой вдруг резко и прямо прорывается наружу. То это музыкальный аккорд или короткая музыкальная фраза (композитор А. Волконский); то подчеркнутый, пластически обобщенный по композиции кадр; то внезапная монтажная врезка кадров, кажется, никак не связанных с действием. Это ощущение становится эмоциональным фоном фильма, и потому нейтральные, казалось бы, эпизоды обретают неожиданный смысловой акцент, и, скажем, поэтичный кадр отъезда Михася из отряда наполняется вдруг щемящей болью.

Своеобразие интонации и всего строя фильма определяется не только неожиданной в такой картине лиричностью, а и современным, сегодняшним отношением авторов к тому времени и к героям произведения. Именно эта особая интонация фильма, это, как говорил С. М. Эйзенштейн, «эмоциональное переживание темы» придает всему изображаемому некое второе измерение, подымает фильм над уровнем добросовестного рассказа об одном из эпизодов партизанской борьбы и позволяет, не прибегая, как это нередко делается, к примитивной символике и аллегориям, создать единый обобщенный образ народного героизма.

Особенно радостно, что эта особая интонация фильма создается средствами чисто кинематографическими. Мы часто смотрим кино, но не часто нам выпадает удача его видеть. Язык кинематографа нередко игнорируется, причем авторы объясняют это порой тем, что они якобы не хотели поражать «необычностью ракурса».

Сейчас в почете «документализм», работа под хронику, простота; в своих интервью многие режиссеры не перестают с гордостью заверять публику, что единственным их стремлением является снимать «жизнь как она есть» (как будто это возможно — снять «жизнь как она есть»!). К сожалению, на практике чаще приходится встречаться не столько с реализацией, сколько с вульгаризацией этого принципа: простота оборачивается простоватостью, аморфностью формы, бедностью кинематографического языка.

Для этой неприязни к «ракурсу» есть, надо сказать, свои реальные основания: исторически сложилось так, что очень часто всяческими кинематографическими изысками прикрывалась архаичность мышления или вовсе отсутствие такового, напыщенная символика, искусственный пафос и т. п.— все то, чего старается избежать современное кино.

Но, как говорил С. М. Эйзенштейн, «...дело идет не о том, чтобы снимать вычурно и «красиво»...», «а дело в том, чтобы снимать выразительно».

Именно так, выразительно, хотя и без «необычности ракурса», снят фильм Виктора Турова. Его стилистика обусловлена не сценарием и даже не игрой актеров, а прежде всего и больше всего широким использованием всех выразительных средств кино, «доброго старого» звуко-зрительного контрапункта, той спаянностью актерского ансамбля, диалога, монтажа, музыки, композиции кадра, ракурса в единый выразительный комплекс, в котором каждый элемент приобретает свой смысл только в сочетании с остальными и который в конечном итоге и создает большую образную и, следовательно, смысловую емкость каждого эпизода.

И здесь не все, конечно, получилось: иногда видна сделанность и, значит, искусственность сцены или кадра; но в целом фильм достаточно самостоятелен.

Для режиссера Виктора Турова фильм «Через кладбище» — дебют, он защищал его в качестве диплома во ВГИКе. Не всем удается так дебютировать. Поэтому особенно приятно, что первая работа режиссера — не обычный, не ординарный, со своим индивидуальным почерком фильм и, главное, со своим личным подходом к теме войны.

«Через кладбище». Слева направо: В. Мартынов — Михась, В. Белокуров — Сазон Иванович, В. Янпавлис — немецкий офицер

Михаил ЛЬВОВСКИЙ

«И все-таки прорвемся мы...»

Кинофильм «Первый снег»* поставили очень молодые режиссеры Борис Григорьев и Юрий Швырев. Для них война — история. Казалось бы, молодых художников должны волновать другие темы. Но с пристальным, страстным вниманием прослеживают они в своей картине судьбы героев известной повести Василия Рослякова «Один из нас», посвященной призывникам 40-х годов. И эта особая пристрастность заставляет зрителей отнестись к их фильму почти как к документу, который волнует так же, как переполненные молодежью аудитории, где звучат стихи погибших на войне поэтов Павла Когана, Михаила Кульчицкого, Николая Отрады, Николая Майорова, Всеволода Багрицкого, Арона Копштейна.

Погибшим поэтам было бы сейчас за сорок. Они годились бы в отцы тем молодым художникам, кто, ведя справедливый бой с пережитками культа личности, еще совсем недавно редко вспоминал об авторе знаменитой «Бригантины» и его друзьях.

Сегодня рождение таких фильмов, как «Первый снег», закономерно. В поисках своего героя молодежь неминуемо должна была обратиться к истокам — поколению отцов, отдавших жизнь в боях за Родину. Но обращение молодых художников к истокам, к истории происходит не просто. Оно тоже поиск. В сущности, здесь решается вопрос: кто из поколения 40-х годов окажется ближе всего молодежи 60-х? Кого они выберут, молодые художники, и что захотят получить в наследство для своего героя, а что — нет?

Этот выбор происходит всегда, когда дети создают произведения об отцах. В том, к а к и м представляется младшему поколению старшее, уже есть этот выбор.

Фильм «Первый снег» начинается стихами:

«Нас водила молодость
В сабельный поход...»

Авторы картины взяли эти строки в наследство у старшего поколения. Они выбрали их из многих тысяч, среди которых, к сожалению, было немало трескучих и пустых.

«Нас бросала молодость
На кронштадтский лед...»

Да, это именно те заветные строки из поэмы Багрицкого «Смерть пионерки», которые, как клятву, произносили юноши 40-х годов. Но некоторым из них нравились трескучие и пустые... И опять авторы сделали выбор. Не они будут героями фильма.

Коля приложил ухо к телеграфному столбу. Спросите его, что он слышит, и Коля ответит:

— Всю землю. Она хочет что-то сказать мне. Говорит, говорит. А я не все еще понимаю.

Вот к этому юноше присматриваются авторы картины. Он станет одним из ее героев.

Из горячих степей Ставрополья приехал Коля в Москву учиться. Здесь встретил новых друзей — Ласточкина, Сандлера, Юдина, Леву Дрозда...

И все усилия создателей фильма направлены к тому, чтобы зритель почувствовал: главное в этих ребятах — вера в жизнь, в свое предназначение, готовность к подвигу и ожидание его...

Поэтому Коля пишет стихи о красном комиссаре: «В степи раскаленной лежат комиссары, молчат комиссары»... «Вы слышите, кони? Вы слышите, люди? Где я умираю в степи раскаленной...»

А помните у Светлова:

Ночь стоит у взорванного моста,
Конница запуталась во мгле...
Парень, презирающий удобства,
Умирает на сырой земле.
....
Он еще вздохнет, застонет еле,
Повернется на бок и умрет,
И к нему в простреленной шинели
Тихая пехота подойдет.

У светловского паренька в глазах «звезды девятнадцатого года».

Коля в 40-х годах писал о том же и, что характерно, от первого лица: «Я умираю в степи раскаленной». В этом — готовность повторить судьбу полтавского юноши, о котором написал Светлов.

А в послевоенной песне Б. Окуджавы, так полюбившейся современной молодежи, поется:

«Я все равно паду на той,
На той далекой, на гражданской,
И комиссары в пыльных шлемах
Склонятся молча надо мной...»

Эти стихи родственны не только гражданственным пафосом, но и поэтической интонацией.

Такими же близкими, я не сомневаюсь, окажутся герои кинофильма «Первый снег» современной молодежи — близкими не только готовностью к подвигу, но всем духом своим, человеческими привязанностями и антипатиями, ежедневными помыслами и даже манерой острить...

Авторам не приходилось искусственно осовременивать своих героев. Нет, они просто выбрали тех, кто шел впереди. И оказалось, что Коля, Санд-

* По повести В. Рослякова «Один из нас». Сценарий В. Рослякова. Постановка Б. Григорьева, Ю. Швырева. Оператор П. Катаев. Художник Б. Дуленков. Композитор В. Рубин. Звукооператор Д. Боголепов. Редактор В. Бирюкова. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1964.

лер, Лева Дрозд приезжали в Москву за тем же, зачем едут в столицу герои современных произведений о молодежи.

— Мы, хлопцы, должны быть умны, как дьяволы,— говорит Сандлер.— В первый свой день Россия имела Ленина, а комиссаром культуры Луначарского... Революция не может жить без светлых голов. Надо, чтобы из нас выходили умы, а не водовозы.

«Интеллектуализм» современного молодого героя, о котором столько говорилось и писалось, как видите, не составляет его исключительной привилегии.

Эпизод на уроке латинского языка, где профессор рассказывает студентам о своей встрече с Лениным, читавшим в вагоне Горация,— удар по неучам, прикрывавшим в те годы свою безграмотность фразами о «простоте советского человека» и разжигавшим недоверие к «умникам». Бороться с такими людьми героям «Первого снега» было значительно труднее, чем «коллегам» В. Аксенова.

Коля и его друзья учились в филологическом институте. Они мечтали стать поэтами, учеными-филологами... Но юношеская задиристость, сознание своего высокого предназначения не делали их снобами. Небольшая честь будущему филологу посмеяться над манерой выражаться кадрового военного Портянкина. Казалось бы, послушав профессора-латиниста, как не перемигнуться на уроке военного дела с приятелем, когда слышится: «отставить, равняйсь, отставить, равняйсь». Но потом будет очень стыдно — как Ласточкину, когда политрук сказал ему:

— Вот он прижмет тебя к земле. Огнем прижмет, а ты с положения лежа стрелять не умеешь.

Можно, конечно, ответить:

— А я не собираюсь быть военным...

Но стыд уже жжет щеки, и, как заслуженную кару, примешь:

— Он не собирается! Кем же ты можешь быть, если он тебя в заднее место клюнет?!

Смеются студенты. Портянкин смеется вместе с ними. Потом кашляет. Смех прекращается.

— Я вот тоже осколок не собирался в легком носить, а ношу...

Это сказал политрук. И у ребят, к их чести, перехватило дыхание. Эпизод «Урок военного дела» звучит предупреждением современному молодому человеку. Не случалось ли ему из-за «неинтеллектуальной» манеры разговаривать зачислять человека в разряд тех, над кем можно посмеяться? Случалось. Тогда поучись у ребят 40-х годов каленым железом выжигать в себе высокомерие.

Павел Коган написал когда-то: «Мы наших девушек любили, ревнуя, мучась, горячась».

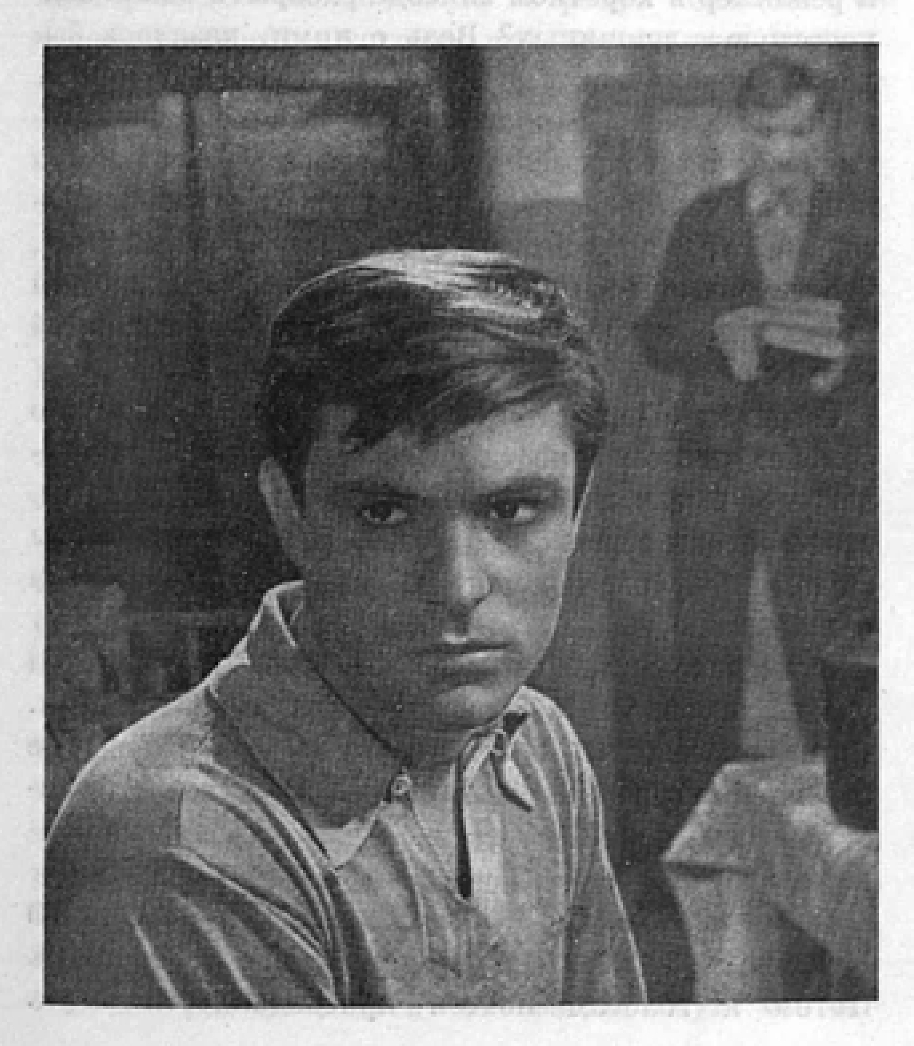
Вероятно, этими же словами можно было бы сказать и о любви сегодняшних юношей. Слова, казалось бы, «вечные». Но какой-то неуловимый оттенок не даст их приписать кому-нибудь из современных молодых лириков.

Авторы «Первого снега» почувствовали это.

...Под заигранную пластинку «Прекрасная марки-

«Первый снег»

«Первый снег». Р. Нахапетов — Рассказчик



за» мечутся по паркету пары. Новогодняя вечеринка. Никто в наши дни так не танцует фокстрот. И едва понеслись под забытую мелодию, раскачивая плечами, долго не решавшиеся начать танцевать юноши и девушки, как в зрительном зале зазвучал смех. Как будто показали отрывок из старого немого фильма. А плечи-то, плечи на девчоночьих платьях! А широченные штаны ребят...

Но постепенно смех стихает. Зал напряженно следит за развивающимися взаимоотношениями героев. Они любят, «ревнуя, мучась, горячась», и что-то отличает их от кое-кого из зрителей. Не старомодные па фокстрота и не широкие брюки...

Вот небрежно развалившийся в темноте зрительного зала паренек переменил позу. Соседка посмотрела на него с укором, и он теперь сидит чинно. Но, виновато улыбаясь, он все же думает про себя: «Ладно, небось и в те времена хватало таких, как я!» Хватало. Но авторы фильма сделали выбор. Им не нравится, когда любят «вразвалку». И они нашли в истоках другой пример. «Старомодно», — мог бы ответить паренек, оправданный и воспетый многочисленными современными произведениями в стихах и прозе, но он молчит. Ему завидно, потому что те ребята, на экране, счастливее и богаче его. И он сетует на своих поэтов — ведь это очень плохо, когда возникают какие-то, пусть неуловимые оттенки, из-за которых искренние и вдохновенные стихи кажутся старомодными.

«Первый снег». А. Локтев — Коля Терентьев, Р. Нахапетов — Рассказчик

Когда на экране появляются люди, которых авторы фильма ненавидят, единение молодых героев картины с теми, кто сидит в зрительном зале, достигает наибольшей полноты. Ненавидят они одно и то же, а ненависть создателей «Первого снега» так велика, что один из них сам решил сыграть того человека, которого ненавидит.

Вот он вырос над столом президиума, этот Гришин, и бегающими глазами шарит по огромной аудитории, где идет комсомольское собрание.

Коле «шьют» дело. Его родители «раскулачены» (мы знаем, как это порой происходило). Но юноша не желает отречься от них (его отец был раскулачен за то, что пел в церковном хоре).

Аудитория бурлит.

— Коля Терентьев — наш парень, и хороший парень,— бросает реплику Сандлер.

Как «узнаваемо» насторожился Гришин.

— Я прошу помнить, Сандлер, что за свои слова, как правило, надо отвечать.

Опять «узнавание»: именно так гришины добивались, чтобы люди не говорили то, что думают. При этом у Гришина был именно т а к о й голос, т а к и е глаза.

— В нашей стране не шьют дел, Сандлер... Терентьев не согласен с политикой нашей партии... Неужели надо доказывать, что Терентьеву не место в наших рядах?..

Знакомый старшему поколению голос произносит знакомые слова. Как сумели совсем молодой артист и режиссер в коротком эпизоде раскрыть всю «подноготную» гришиных? Ведь с ними, казалось бы, давно покончено.

Подобно тому, как авторы картины нашли истоки «своего» современного героя, они сумели найти и истоки тех явлений, с которыми он борется и сегодня. То, что гришиных становится все меньше, что теперь они вынуждены прибегать к тончайшей мимикрии, свидетельствует об успешности этой борьбы.

Создавая «Первый снег», режиссеры больше всего боялись приземленности, «бытовщины». Вдохновленные высокими помыслами и кристальной чистотой своих героев, они, очевидно, хотели, чтобы фильм получился романтичным по духу, мечтали о кинопоэме.

Знаменательно, что лучше всего их замысел удался именно в «бытовых», конкретных сценах. Они романтичны, в них есть поэзия. Когда же стремление к романтике и поэзии выступает «в чистом виде», зритель чувствует это «стремление» — и только.

Вечер поэтов. Выступают Павел Коган, Михаил Кульчицкий, Николай Майоров. Звучат их стихи. Потом к голосам поэтов присоединяется хор...

Мелькнуло лицо Всеволода Багрицкого... Голос Рассказчика за кадром произносит:

— Я должен назвать их имена...

И называет...

Нам показывают документальные фотографии — портреты молодых поэтов...

Все это должно было бы волновать, но получилось так, что Коля, Ласточкин, Сандлер — замечательные ребята-ифлийцы — больше похожи на Когана, Кульчицкого, Майорова, чем их «портретное» воплощение на экране. И дело не в том, что, скажем, Павел Коган никогда не ходил в кожанке 20-х годов и не кокетничал небрежно наброшенным шарфом. Даже не в том, что он лучше читал стихи, чем артист, его изображающий (он ненавидел «актерскую» манеру чтения стихов). Беда в другом. «Приподнятость», с которой поставлен эпизод «Вечер поэтов», превратила Когана и его друзей в памятники, лишенные жизни.

Поэтические вечера, на которых читали Коган, Кульчицкий, Майоров, ни в коей мере не напоминали торжественные выступления солистов с хором, а эта ассоциация невольно напрашивается, несмотря на то, что хор — за кадром. Достаточно сказать, что на одном из таких вечеров Павел Коган в пылу разгоревшейся дискуссии вступил в рукопашную со своим оппонентом из-за места на трибуне. Как видите, совсем другой жанр.

«Самое страшное — это быть успокоенным»,— читает Кульчицкий, и кинематографическое эхо, повторяющее поэтическую строку, снимает ее взволнованность, потому что привлекает внимание к кинотрюку. А ведь вечер поэтов следует непосредственно за комсомольским собранием, на котором распоясался вполне конкретный Гришин.

По замыслу авторов, этот вечер должен был оказать героям фильма духовную поддержку. Но не побеждают демагога Гришина «приподнятые» на котурны поэты. И это очень серьезный просчет авторов фильма. Ведь конкретным современным гришиным тоже не страшен бесплотный символ.

Во второй половине картины стремление к ложно понятой кинороматике, кинопоэзии все больше овладевает режиссерами, и рассказ их теряет внятность.

Еще появятся на экране превосходные эпизоды, такие, например, как сцена у будки телефона-автомата. Ее заметили уже одетые в военные гимнастерки герои фильма, когда их воинский эшелон остановился где-то у последнего московского семафора. И вот солдаты, умеющие любить, «ревнуя, мучась, горячась», звонят своим девчонкам, чтобы в последний раз услышать их голоса. Тут всё поэзия, даже гривенник, который несколько раз бросает Коля в автомат... И то, как прерывается его голос...

— Алло, Наташа, ты дома? Это я! Коля! Алло! Почему не я? Честное слово, я! Алло! Почему не мой голос? Алло! Наташа!

А Наташа ничего не может сказать — она плачет.

Пронзит сердца и этот короткий диалог на вокзале, где вповалку спят бойцы.

— Сколько продержалась Парижская коммуна?

— Она и сейчас держится.

Но в какой-то момент зритель почувствует, что в пути, по которому его вели режиссеры на встречу с поколением 40-х годов, он остался один. Режиссеры его покинули, занявшись своими чисто кинематографическими делами.

И отсюда — все недостатки фильма.

Не усложненность и тонкость формы, а эклектичность приема, сбивчивость повествования. Не поэтичность образов, а претенциозность.

Это тем более обидно, что молодые режиссеры продемонстрировали умение работать с артистами, доказали, как тонко, умно и законченно умеют строить эпизод.

Нельзя оставлять зрителя на полпути. Дорогу, на которую его вывели Борис Григорьев и Юрий Швырев, он должен пройти до конца. Это одна из важных задач всей нашей кинематографии, и в ее выполнении еще не раз примут участие и создатели «Первого снега».

«Первый снег»

Н. ИГНАТЬЕВА

Только своим путем!

Мчится «скорая помощь», мигая предупреждающим сигналом, сопровождаемая ревущим звуком сирены. Проносится сквозь словно бы расступающиеся перед ней дома, вырывается на простор шоссе, влетает в больничный двор. Стремительный бег прерывается. Его сменяют другие ритмы — в напряженной тишине операционной звучит отрывистый голос: «Скальпель! Зажим. Еще зажим». Уверенно работают руки хирурга, за ними следят несколько пар глаз...

Заставка фильма «Палата»* настраивает на определенный лад. Очевидно, может подумать зритель (ведь подобное он уже видел на экране), речь пойдет о мужественном подвиге врачей, об их самоотверженной борьбе за жизнь человека, наконец, о силе духа людей, старающихся преодолеть болезнь.

Но пьеса «Палата», по которой сделан сценарий, и сам фильм — о другом. По замыслу авторов, он должен противопоставить здоровое, настоящее в людях тому гнилому, уродливому, что порождалось и взращивалось культом личности. Гуманное, светлое, чистое обязано вытеснить все дрянное и жестокое, объявить его «вне закона», сделать его существование невозможным. Больничная палата, где лежат мужчины в одинаковых пижамах, становится ареной идейной борьбы, столкновения полярных убеждений.

Актуальность темы в свое время привлекла внимание театров к пьесе С. Алешина. Она стала «репертуарной», вызвала интерес широкой публики, всегда живо реагирующей на произведения, так или иначе разоблачающие вредные последствия прошлого, утверждающие неизбежность победы над ними. Вероятно, исходя прежде всего из этих же соображений, и был поставлен фильм.

Действие его не выходит за пределы территории больницы, оно, по существу, ограничено стенами палаты, в которой четверо больных: писатель Новиков, учитель Терехин, бывший фронтовик Гончаров и ответственный работник Прозоров. Собственно, взаимоотношения этих четырех героев определяют развитие событий. Остальные действующие лица являются вспомогательным драматургическим «звеном».

Что ж, такое построение вполне возможно. И хотя кинематограф по традиции привыкли считать в первую очередь искусством «быстро текущего действия», мы знаем фильмы, активно спорящие с таким определением, доказывающие жизнеспособность произведений иного рода. В конце концов, важен не столько принцип построения, сколько эффект воздействия картины. А он прежде всего зависит от того, как полно, глубоко, художественно убедительно раскроются характеры героев, обнаружатся их связи с действительностью.

Итак, палата. Одному из ее обитателей предстоит сложнейшая операция на сердце (к концу фильма, отдав должное достижениям научно-популярного кино, мы увидим — со всеми специфическими подробностями — как она протекает), второму неожиданно ампутируют руку, у третьего — тяжелая болезнь ног, к тому же его угнетает семейная драма — измена жены, и только четвертый лежит с «легким случаем» — после удаления аппендицита. Однако именно он оказывается самым беспокойным среди больных. Решительно все не устраивает Прозорова, начиная от питания («еда — не на высоте») и кончая предписаниями врача. Даже здесь, в больничной обстановке, он, номенклатурный работник, привыкший руководить и повелевать, рассчитывает на особое к себе отношение — «привычка, знаете ли...» Привычка на все смотреть с высоты своего служебного положения, получать не по заслугам, а по рангу, судить не по существу, а по принятому шаблону... Драматург задумал здесь показать определенный тип людей, являющихся, так сказать, «продуктом времени», людей, для которых ответственный пост — не обязывающее доверие народа, а источник всякого рода привилегий. Артист Е. Перов, следуя авторской и режиссерской трактовке, укрупняет отрицательные детали, заостряет негативные черты. Человек с непомерными претензиями и культовыми замашками оказывается и долдоном, и хамом, и мещанином, и т. д. и т. п. Кажется, Прозоров ясен. Образ предстает во всей своей обнаженной откровенности. Чтоб не оставалось ни тени сомнений, о Прозорове прямо говорят: «Да это осколок! Пережиток культа личности!» Ему подписан приговор и отношением окружающих и неизбежным осуждением зрительного зала. Однако авторам этого кажется мало. И против Прозорова выпускается главный положительный персонаж — писатель Новиков.

Темы, впрямую связанные с осуждением пережитков культа личности, требуют решения особенно точного, художественно убедительного. Недо-

---

* Сценарий С. Алешина. Постановка Г. Натансона. Оператор Ю. Зубов. Художник Н. Маркин. Композитор В. Чистяков. Звукооператор Э. Зеленцова. Редактор В. Леонов. «Мосфильм», 1964.

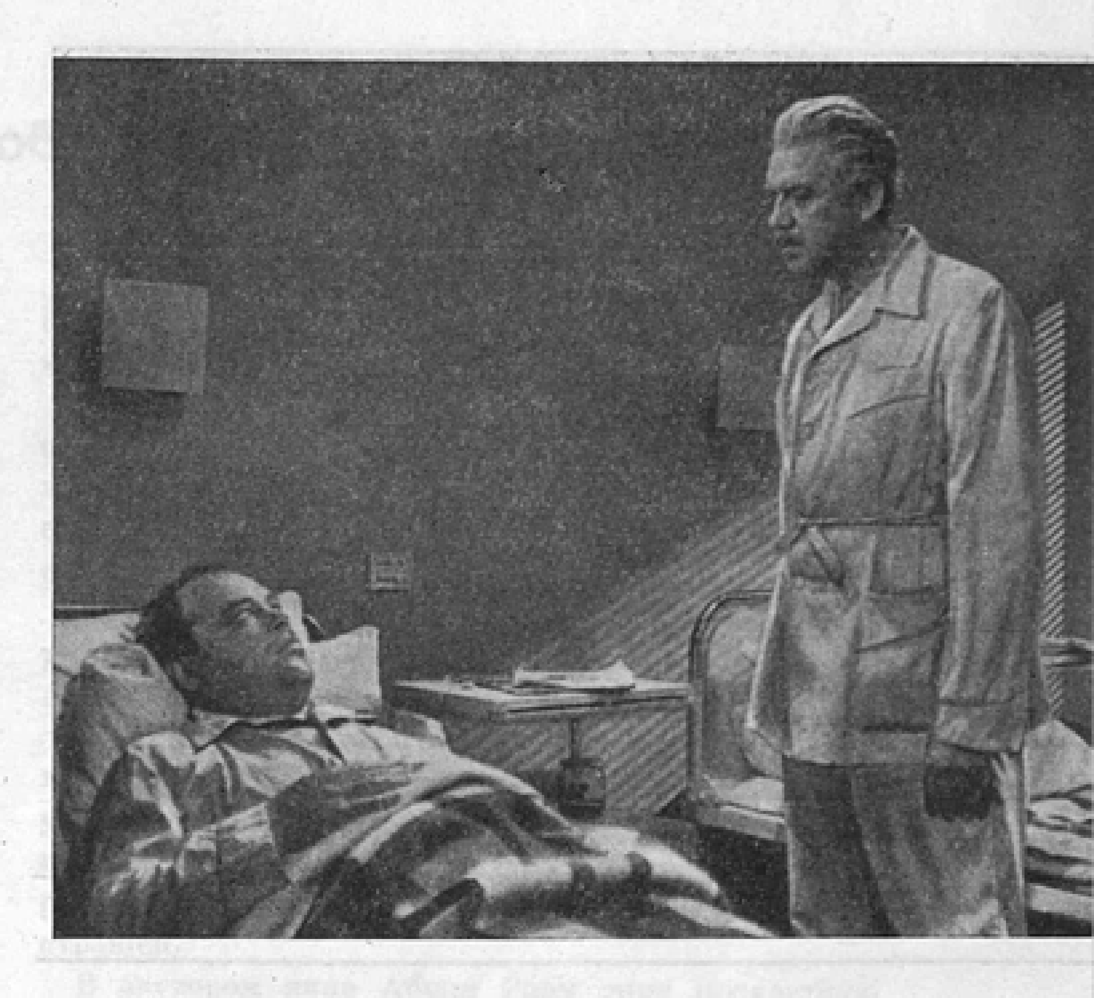
статочно простого отклика на волнующую проблему, развернутых иллюстраций к «поставленному вопросу» — необходимо его серьезное, глубокое исследование. Прямолинейно наглядная дискредитация персонажа еще не есть разоблачение самого явления. Так же, как и настойчивое провозглашение героя личностью безупречной, воплощающей передовые, прогрессивные устремления общества, не гарантирует живого эмоционального восприятия данного характера, а следовательно, и идей, которые он утверждает. Авторская мысль не должна быть этикеткой к образу — эдаким лаконичным определением его содержания; она выявляется в процессе постижения характеров героев, их мировоззрения, душевного склада.

К сожалению, столкновение Новикова и Прозорова построено по принципу «черное» — «белое». Партию «белых» ведет Новиков, партию «черных» — Прозоров. Положительную тираду сменяет отрицательная; чем «белее» Новиков, тем «чернее» Прозоров. Сталкиваются не люди разных убеждений, принципов, жизненных позиций, а рупоры тех или иных воззрений.

И что самое обидное, в проигрыше — если говорить о художественной стороне дела — оказывается в первую очередь Новиков, тот, кому не просто отданы главные авторские симпатии, но кто должен олицетворять дух нового времени, совесть партии, мудрость народа.

Пусть простят меня создатели фильма, но, ейбогу, каким неинтересным, пресным было бы наше общество, когда б передовую его часть составляли люди, подобные Новикову! Кажется, все достойно в Новикове: благородная внешность (седеющая прядь волос, задумчивые глаза, неторопливые жесты), благородные речи, благородные поступки... Однако он не располагает к себе. Не хочется к нему прийти за советом, за помощью — слишком сух, не в меру рассудителен, деловит Новиков, нет в нем «огонька», нет увлеченности жизнью... Вслушайтесь в его речь: общие места, банальные фразы, изречения — многозначительные по форме, пустые по существу. Трудно поверить, что Новиков — писатель, то есть человек, особенно чуткий к слову, зоркий к тому, что происходит вокруг, тонко чувствующий, интересно мыслящий... Порой прямо-таки обескураживает эмоциональная глухота героя, словно бы и не сознающего, в какой момент и что он говорит. Ведь нелегко представить, чтобы в канун опасной операции, исход которой предсказать нельзя, отец занимал дорогие минуты свидания с сыном примерно такой беседой:

«Новиков. ... Пиши дальше. Запомнить следующие заповеди.... Первая — доверяй человеку.



«Палата». А. Попов — Новиков (справа), Е. Перов — Прозоров

Миша. Любому?

Новиков. Любому. Пока он тебя не надует... Вторая заповедь — будь вежлив.

Миша. Со всеми?

Новиков. Со всеми... Ну, негодяя бей по морде, разумеется. А вообще вежливость — великая вещь. Как говорится: вежливость ничего не стоит и дороже всего ценится... Есть еще заповеди... Если хочешь отказать — отказывай сразу. А то сперва согласишься, потом откажешь, и человека своим врагом сделаешь... Четвертая заповедь... За хорошую женщину держись, от плохой беги.

Миша. А как ее угадать — хорошую?

Новиков. Плохую определить проще. Плохая — это жадная, болтливая, завистливая, злая. А вот хорошая — это, пожалуй, такая, от которой тебе самому захочется быть лучше. Остальное сам придумаешь по ходу жизни».

Неужели Новикову, кроме этих банальных «заповедей», нечего больше сказать сыну, которого он, может быть, видит в последний раз? Как убого, холодно выглядит это напутствие...

Скучен такой герой! Андрей Попов, известный интересными работами в кино и театре, не смог преодолеть резонерства роли, лишенной живой плоти, не сумел найти свой, индивидуальный ключ к ха-

«П а л а т а». И. Макарова — Зина, В. Доронин — Гончаров

рактеру, сделать нам близким образ человека, которого действительно хотелось бы считать своим духовным союзником, видеть знатоком, умным воспитателем человеческих душ.

В фильме искусственно сконструирован ход событий, и конструкция эта определяет логику поведения героев. Авторы словно бы пытаются уравновесить разные чаши житейских весов и уж во всяком случае не дают хотя бы временно перетянуть дурному, немедленно противопоставляя добро злу, хорошее—плохому. И если сюжетной линией картины становится печальная история Терехина (Ю. Пузырев), жена которого (Н. Фатеева) оказывается недостойной доверия, уважения и любви, то в противовес несчастливой семейной паре появляется любящая и нежная, а боль и горечь от разрыва с женой компенсируются чувством радостного умиления: вскоре после тяжкого последнего свидания с ней за окном раздаются звонкие детские голоса: «Николай Иванович! Николай Иванович! Вы-здо-рав-ли-вай-те!»— это школьники пришли навестить своего любимого учителя, и группа старательно улыбающихся, позирующих перед кинокамерой ребят запечатлевается на экране.

Такие иллюстративные эпизоды, исключающие подлинно образные решения, увы, характерны для картины. Вспомним хотя бы уход из больницы жены Терехина: снятая аппаратом сверху, маленькая, жалкая фигурка, одиноко отстукивающая каблучками. И вслед — возвращение школьников после свидания со своим учителем — все пространство забетонированной дорожки заполняет шумная, дружная ребячья ватага.

Обнаруживаются ли в «Палате» особые, кинематографические свойства экрана? Можно ли утверждать, что мы смотрели произведение, созданное хотя бы с учетом возможностей кино, не говоря уже об образной природе э т о г о и с к у с с т в а? Боюсь, читатель уже заметил, что в разговоре, который до сих пор шел о ф и л ь м е, не чувствуется присутствия к и н е м а т о г р а ф а. Ведь его нет и в самой картине. С. Алешин не писал сценарий как произведение кинодраматургии, он подгонял готовую пьесу к экранному действию — скажем, если свидание Гончарова и Зины в пьесе происходило в холле больницы, то теперь оно выходит из комнатных интерьеров в больничный сад, где героев обдувает летний ветер; служебное положение Прозорова иллюстрируется новой деталью — за ним к подъезду клиники подкатывает сверкающая черным лаком «Волга»... Г. Натансон, согласившись на такой вариант сценария, снимал фильм как театральный спектакль, с той лишь разницей, что иногда приближал к зрителям лица актеров, давая их крупным планом (вспомним статичные портретные кадры Р. Нифонтовой — Ксении Ивановны на фоне живописных берез — то чуть склонившей набок голову, то с устремленным вперед взором) или стремительно надвигая аппарат на исполнителя, произносящего реплику, и тут же перебрасывая камеру на другого, отвечающего ему героя.

Получается искусственный гибрид театра и кино. Театр, безусловно, утрачивает свое обаяние, свою главную силу — то эмоциональное воздействие, которое рождается от непосредственного, «живого» контакта сцены и зала. (В фильме «Палата» это наглядно подтверждается, например, игрой В. Доронина (Гончаров) — насколько колоритнее, энергичнее, богаче по краскам выглядел этот образ у того же артиста на сцене Малого театра, здесь же словно приглушены возможности исполнителя.) Кино ничего не приобретает, напротив, в таких случаях неизбежно привносятся на экран элементы «игры на публику».

Опасности подобного рода уже обнаруживались в предыдущей совместной картине С. Алешина и Г. Натансона «Все остается людям». И жаль, что авторы не прислушались к тем доброжелательным, справедливым голосам критики, которые советовали искать самостоятельные пути, воплощая на экране произведения театральной драматургии.

Самостоятельных поисков, художественных открытий требует большая современная тема. Сама по себе проблема в искусстве не спасает. Повторим еще раз эту незыблемую истину.

Виктор ШКЛОВСКИЙ

Высокая любовь

Жил-был в Копенгагене фонарщик. У него был любимый железный старый фонарь.

Случилось так, что фонарь сняли со столба, фонарщика отправили на пенсию. В последний день, когда фонарь светил светом ворвани, звезда ему сказала: «Я на тебя давно смотрела и хочу тебе сделать подарок. Если внутри тебя зажгут восковую свечу, то на стеклах появится любая страна, о которой только человек подумает».

Этот разговор произошел очень давно, но мне кажется, что звезда вместе с Андерсеном в тот момент мечтала о кинематографе.

Но ветер, который дул вдоль улицы, сказал фонарю другое: «Ты старый, тебя снимут, ты заржавел. Я сделаю тебе очень большой подарок. Слушай, когда ты захочешь от старости рассыпаться, ты это сможешь сделать, потому что ты стар и ржав».

В сущности говоря, этот разговор ветра был только информацией.

Фонарщик получил пенсию, ему подарили фонарь — тот самый фонарь — старик не очень скучал.

И вот жил-был на покое лет 150 тому назад в Копенгагене старый фонарщик со своей женой; жил-был старик со своею старухой. Они любили старый фонарь, чистили его, наливали в него ворвань, зажигали. При свете фонаря читали старые книги о далеких путешествиях, о теплых океанах, об островах, около которых плавают легкие, не боящиеся океанских валов лодки.

Старуха говорила: «А мы этого всего не увидим».

Фонарь думал: «Если бы вы зажгли внутри меня восковую свечу вместо этой ворвани, которую наливаете в лампу, я осуществил бы ваши мечты — вы все бы увидели».

Старый фонарь тоже мечтал о том, что мы видим в кинематографе. Старый фонарь думал: «Зажгите же восковую свечу», а его чистили и опять в него наливали ворвань.

Старый фонарь иногда даже думал о том, что он ржавый и имеет право рассыпаться. Его утешало только то, что люди, которые работали рядом с ним, сидят рядом с ним. Старый фонарь хотел вдохновенной работы.

Тициан умер от чумы, когда ему было около ста лет. Последние картины его прекрасны по рисунку и по колориту. Джамбул немногим не дожил до ста лет. «Хаджи Мурат» и «Воскресение» написаны человеком вдохновенной совести.

Да, я забыл про фонарь. Ему не хватало восковой свечи.

Нужно ясное пламя, нужно чистое пламя для того, чтобы работать, хотя и ворвань тоже горючий материал.

Я знаю Абрама Матвеевича Роома больше чем сорок лет, и мы с ним вместе зажигали фонари. Я видел, как он снимал картину «Бухта смерти», написал для него хороший сценарий «Третья Мещанская», написал и другой — похуже.

Я видел, как Абрам Роом снимал прекрасную картину «Привидение, которое не возвращается» по А. Барбюсу.

Как был интересен в той картине М. Штраух, как хорош был силуэт сыщика, идущего за узником: узника отпустили только на один день. Штраух идет вдали, он не назойлив, он даже нюхает цветок, но режиссер так снял этого обычного человека, что он страшен.

В звуковом кино Абрам Роом снял прекрасную картину по пьесе Леонида Леонова «Нашествие». Потом были неудачи — не сплошные и не полные неудачи, но не было того режиссера, который в молодости своей вместе с другими товарищами-мастерами определял пути мирового кино.

Жил в старой России писатель Куприн. В великом таланте его никто не сомневался. У него были большие удачи — «Поединок», «Молох» и рассказ «Гранатовый браслет», «Гамбринус». У него были неудачи, тоже талантливые,— роман «Яма», рассказ «Морская болезнь».

Революция им была не сразу понята, он попал в эмиграцию: там был чужим, потому что то, что он

«Гранатовый браслет». И. Озеров — Желтков

«Гранатовый браслет». А. Шенгелая — Вера Николаевна

написал про старую Россию, показывало необходимость революции.

Ему не могли простить те люди — эмигранты, что он был фонарщиком.

Рассказ Куприна «Гранатовый браслет» — прекрасный рассказ о любви.

Чиновник полюбил знатную даму и музыку; у него высокая любовь. Любовь выбила его из обыденной жизни. Он любит издали — он полюбил музыку и может видеть женщину только во время концертов. Про его любовь презрительно знают, но когда он решился подарить женщине гранатовый браслет, ему стали угрожать. Женщина ему сказала, чтобы он забыл о ней. К угрозам человек отнесся со спокойным презрением. Он убил себя, но так, чтобы имя любимой не было упомянуто.

То, что он сделал, было неправильно, но места в жизни для него не было.

Он не мог в себе загасить света восковой свечи, потому что она давала ему высокий и внятный мир.

В последнем письме он благословлял женщину за то, что он ее так любил.

Куприн — большой художник, не осуществленный до конца.

Юрий Олеша перед смертью хотел написать пьесу «Гранатовый браслет» для театра имени Евг. Вахтангова. Вещь не была окончена.

Тема «Гранатового браслета»* оказалась тем светом, который был нужен Абраму Роому.

Сценарий написали А. Гранберг и А. Роом.

Художнику нужно то, что нужно людям.

Сейчас в нашей стране ожила поэзия, на вечер стихов иногда собирается столько людей, сколько собирает самое занятное и интересное спортивное состязание.

Как в эпоху Возрождения, как во времена Петрарки, Данте, наши люди проверяют любовью свою жизнь, историю человечества, будущность человечества.

Человеку нужны высокие помыслы, мечтания. Это нужно человечеству.

Я смотрел шведские ленты. Опытные операторы, прекрасные актеры, прекрасные режиссеры и как будто очень несчастливые люди. Герои уходят в горы по тропе не любви, а извращений. Они замкнуты в прошлом, в теме бродячих шарлатанов. Они уезжают в леса в каретах и фургонах прошлого.

Они хотят любить, они хотят желать, но какие обходные тропы они для этого находят, какие сложные ассоциации, замены замен, сколько им нужно жестокости для того, чтобы расшевелить желание, хотя, вероятно, они добрые люди.

У них прекрасные города, хорошая история, они умеют хорошо делать вещи, заниматься спортом, но поле чувств как будто выпахано.

Лента о чувстве, о любви, любви высокой, бескорыстной, поэтической в самом прямом смысле необходима молодежи мира.

Старая новелла Куприна в работе старого режиссера Абрама Роома оказалась молодой: в ней есть чистый огонь.

Мы увидели И. Озерова — Желткова — человека, который вызывает не жалость, а чувство гордости, увидели прекрасную артистку Ольгу Жизневу. О. Жизнева с достоинством и гордостью играет роль старой женщины, жалеющей молодого, уважающей его, уважающей память о его несчастье.

Я был на просмотре на кинофабрике.

Недостатки мы все умеем замечать.

Оператор картины Л. Крайненков — очень хороший оператор, особенно тогда, когда он снимает главное, то, в чем есть огонь.

Режиссер Абрам Роом прекрасно раскрыл то, что в картине основное и трудное.

В проходных сценах — в показе людей, сидящих за столом,— он оказался менее внимательным, хотя в сцене проезда героев в автомобиле есть мягкая, как бы невольная ирония, очень нужная для того, чтобы зритель знал, что те люди уже прошли, их жизнь нам не нужна, а любовь осталась.

Я слышал молчание зала, который был охвачен вниманием. Кинематографическое произведение в тот момент всех обратило в соучастников судьбы

---

* По одноименной повести А. Куприна. Сценарий А. Гранберга, А. Роома. Постановка А. Роома. Оператор Л. Крайненков. Художники О. Алпкин, А. Фрейдин, И. Шретер. Звукооператор О. Упеник. Редактор М. Папава. «Мосфильм», 1964.

героя. Люди плакали, потому что желали высокого, они поняли, что его достойны.

Иначе это была бы лента из «золотой серии», с прекрасной природой, красивыми женщинами, прекрасными костюмами.

Как сценарист вижу и достоинства и недостатки сценария.

Не нужно в картину вводить нравоучения, не нужно, чтобы Куприн, который оказался одним из действующих лиц картины, говорил западным журналистам о чистой любви, о борьбе с порнографией.

Вероятно, эти слова точно взяты из каких-нибудь писем или статей Куприна, но в художественное произведение их нельзя вставлять на том основании, что они написаны тем же автором. В этом споре как теоретик Куприн не имел тогда права голоса, но он имел право говорить как художник, опровергая себя.

Художественное произведение не выносит наклеек морали.

Когда на экране начинают говорить неправду, то и природа меркнет и настоящее море, снятое прекрасным оператором, кажется какой-то сувенирной водой.

Куприн благодаря работе хорошего актера в сцене «Гамбринуса» вошел в тему произведения.

Но не надо было делать писателя участником ленты с начала до конца.

Прекрасно играет скрипача Н. Латинский — как он достоверен!

Старый приморский город, дворы, лестницы, улицы — все дано очень хорошо, не как украшение. Лента живет рассказом о любви. Лента жива тем, что любовь человека Желткова понятна, понятно его превосходство над всеми, его правота, свобода в разговоре с мужем Веры Николаевны, понятна необходимость высокой любви, ее драгоценная необходимость.

Вера Николаевна, роль которой играет А. Шенгелая, запоминается. Это трудная роль, потому что у женщины нет поступка, в ней есть только робкое уважение к любви. У нее есть вина. То прощение и даже благословение, которое она получает от умершего в письме, не оправдывает женщину. Скажу точнее: Вера не может, вспоминая эти слова, улыбнуться так, как она улыбается в картине в последней сцене на лестнице.

Я не знаю, насколько мое восприятие ленты совпадает с восприятием зрителя, но мне кажется, что зрителю эта лента нужна, он ее полюбит.

Режиссер и сценарист, который с ним работал, нашли основной свет конфликта, обратили внимание не на трагичность вещи, а на ее высокую принципиальность.

В сценарии очень хороши выдумки в сцене цирка, когда рассказывается история, как перчатка Веры попала к Желткову.

Но главное в картине — серьезность отношения к простому случаю, давнему, как будто чужому. Оказывается, что нам сегодня нужна любовь, необыкновенная тем, что она высокая.

Нам нужна обыкновенная поэзия, высокая человечность. Это нужно молодым больше всего.

Этот путь нам очень нужен, и он нужен всему миру. Мрачно смотреть, как орлы расклевывают тело прекрасной женщины.

Нагнетение ужасов, странность конфликтов — все это боковые пути и пути несчастных.

Старый друг мой снял молодую картину и нашел свет, настоящий свет кино. Картина молодая. В молодых картинах обычны ошибки, зато в картине нет старости.

«Гранатовый браслет». Н. Латинский — скрипач. Внизу слева Г. Гай — А. Куприн

А. ШАРОВ

«Горизонт»

Над линией горизонта поднимается солнце. Эти лаконичные кадры знаменуют начало нового дела, очень сложного, трудного и интересного,— рождение «толстого», рассчитанного на весь сеанс детского киножурнала о науке, природе, технике.

«Горизонт» приглашает зрителя пройти по неизведанным, открытым только посвященному тропам вслед за летящей пчелой, за бегущим лосем, кораблем, входящим в док, инженерами, строящими «вторую природу».

Трудно не обрадоваться увлеченному труду создателей журнала. Но линия горизонта тем-то и отличается, что она всегда далеко и всегда приглашает к новым странствиям, заставляет ждать больше, чем увидено.

Киножурнал о науке... С каждым годом растет потребность искусства полно и глубоко отразить науку, занимающую такое огромное место в мире, но делать это становится все труднее. Физика-теоретика, карабкающегося на вершину снежного пика или в минуты отдыха обменивающегося шуткой с друзьями, «ввести» в повесть и кинофильм сравнительно легко. Но вот тот же теоретик в страстном споре строками интегралов доказывает истину, далеко выходящую за рамки привычных представлений. А биолог пытается разгадать тайну развития из одной-единственной зародышевой клетки целостного организма, чудо чтения наследственного кода.

Как перевести великую «заумь» современной науки на выверенный столетиями язык искусства? Как драму идей, борьбу научных школ сделать понятной и увлекательной, подобно драме человеческих чувств?

Разными путями идут художники, решая эту задачу. Одни заменяют столкновения настоящих живых научных идей как бы битвой теней, упрощенных моделей, далеких от реальности, но зато понятных; заменяют настоящие сражения подобием военной игры. Другие, подчиняясь органической потребности полнокровно изобразить подлинную правду науки, отчаянно бросаются на штурм самого сложного и ищут новые формы, новый язык, ищут порой так же тяжело и неумело, как немой, который обучается членораздельной речи.

Одни «вносят» науку в привычный мир семейной драмы или приключенческой повести, как вносят в заставленную старой мебелью квартиру книжную полку или столик современных форм и заталкивают покупку в дальний угол. Другие неотступно идут по следам документов, экспедиций, теоретических исканий, выращивая иной раз странные и нежизнеспособные химеры науки и искусства, существа двуязычные, а иной раз открывая при этом слиянии первые образы нового, удивительно манящего единства.

Все эти поиски продиктованы не ложным новаторством, а необходимостью. И по мере того как яснее становится неизбежность самых сложных экспериментов, при воплощении драмы идей наука пытается обзавестись в искусстве своим собственным домом, специально созданным для подобных экспериментов, своими плацдармами.

Процесс этот начался с литературы. За последние годы писатели подготовили и опубликовали четыре объемистых выпуска сборника «Пути в незнаемое», где во всех существующих жанрах — от повести, рассказа и до строго документального очерка, публицистической статьи — рисуется современная наука. И не «окрестности» ее, а самое существо научного поиска, столкновения научных школ, иногда вызывающие трагической остроты конфликты разных моралей, разных взглядов на правду, как было это, например, совсем недавно в истории генетики.

Писатели и ученые, горячо взявшиеся за создание «Путей в незнаемое», боялись, что такой сборник будет трудноват, сложен, малодоступен. А он сразу же завоевал симпатии читателя. И «Наука и жизнь» — первый советский толстый журнал о науке и технике — почти незаметно достиг миллионного тиража, а сейчас вплотную приблизился к тиражу двухмиллионному.

Значит, драма идей вызывает у современного человека страстную заинтересованность, как вызывали и вечно будут вызывать драмы, рожденные любовью и другими человеческими чувствами.

Кино идет к науке трудной дорогой, но не совсем по целине. Опыт литераторов, их достижения и даже ошибки могут очень ему пригодиться.

Этот писательский опыт убеждает, что науку нужно «завоевывать», пользуясь всеми жанрами, всем спектром. И надо смело экспериментировать, не боясь ошибок.

Авторы «Горизонта» («Моснаучфильм», 1965), как кажется мне, прекрасно понимают необходимость использовать все жанры, они упорно ищут, но, конечно, пока нашли далеко не все.

В центре первого номера две новеллы: «Латуня»*, картина сделанная С. Райтбуртом по доброму и поэ-

* Автор сценария Н. Аргунова. Режиссер С. Райтбурт. Оператор Ю. Беренштейн. Композитор А. Зацепин. Звукооператор В. Кутузов.

тичному рассказу Норы Аргуновой, и «Синяя пчелка»* Г. Ельницкой по сценарию И. Василькова.

Чтобы изучать природу, человек должен полюбить ее. Только «ясновидение любви» может научить различать в лесу «лицо» каждого дерева, в птичьем гомоне слышать «музыкальную партию» каждой птицы. Эту огромной важности задачу — научить, попробовать научить зрителя любить природу сильнее и глубже — и поставили перед собой авторы «Латуни».

Пробегает, с ненасытным детским любопытством не просто оглядывая, а вбирая в себя луга, поля и перелески Подмосковья, милый, добрый и ласковый жеребенок Латуня. Сменяются кадры, и вот вы уже смотрите на окружающее словно бы глазами Латуни—все преображающими, делающими сказочными самые обычные картины. Незаметно, чудом искусства точка зрения переместилась так, что вы видите царство зверей, трав, деревьев не со стороны, а из глубины природы; с дальних орбит вас перенесло в самое ядро этой лесной вселенной.

На опушке Латуня увидел лосиху с лосенком. Нечто новое пробуждается в нем. Как бы взволнованный зовом далеких диких своих предков, жеребенок бежит за могучими зверями в глухомань впервые увиденных лесов.

И вы все это видите словно впервые, по-другому.

Тут почти нет познавательного материала в обычном смысле этих слов. Это не научный поиск, но властное и талантливое приглашение к такому поиску. Если «Латуня» обращена к сердцу и чувствам школьника, то «Синяя пчелка» возбуждает в зрителе стремление к познанию, волю к неотступному и неутомимому наблюдению.

Летит, летит над лугами не похожая на обычных синяя пчелка и манит, как синяя птица, и так же не дается в руки. Вот вместе с героем фильма, молодым натуралистом, вы выследили наконец гнездо пчелки, выдолбленное в стволе тонкого деревца. Но почему же, построив гнездо, крошечное насекомое с мастерством и неутомимостью дровосека в яростном труде сразу «срубает» вершину деревца?

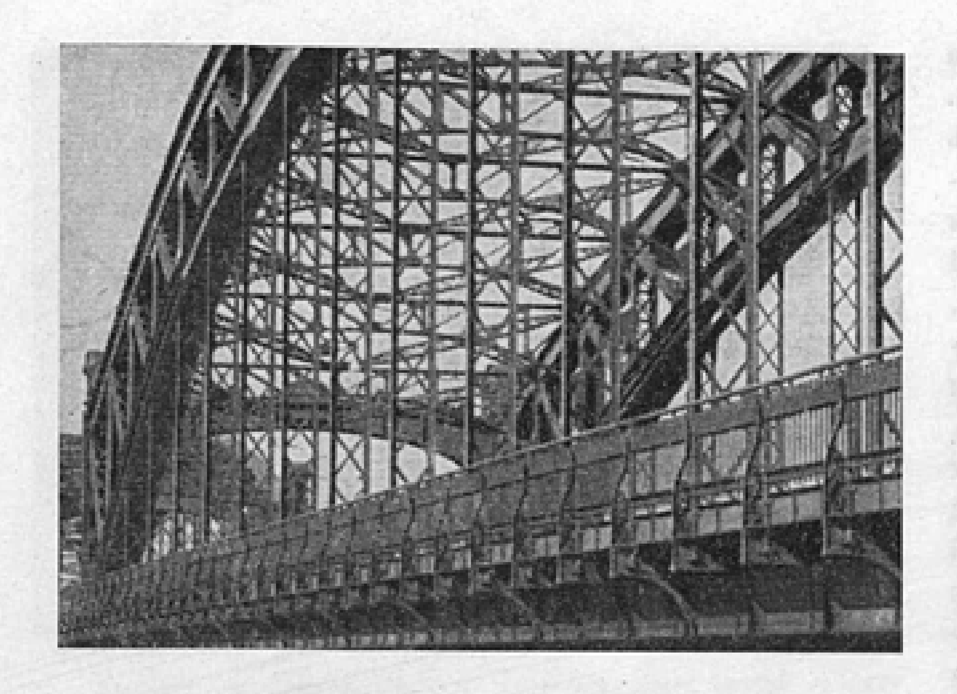
«Смотрите, наблюдайте,— звучит тихий и ненавязчивый голос авторов фильма, пока в точном музыкальном ритме возникает на экране сюжет, подсмотренный у природы.— Учитесь великому дару раскрывать глубины явления, дару наблюдать, превращающему окружающее в многоцветную радугу».

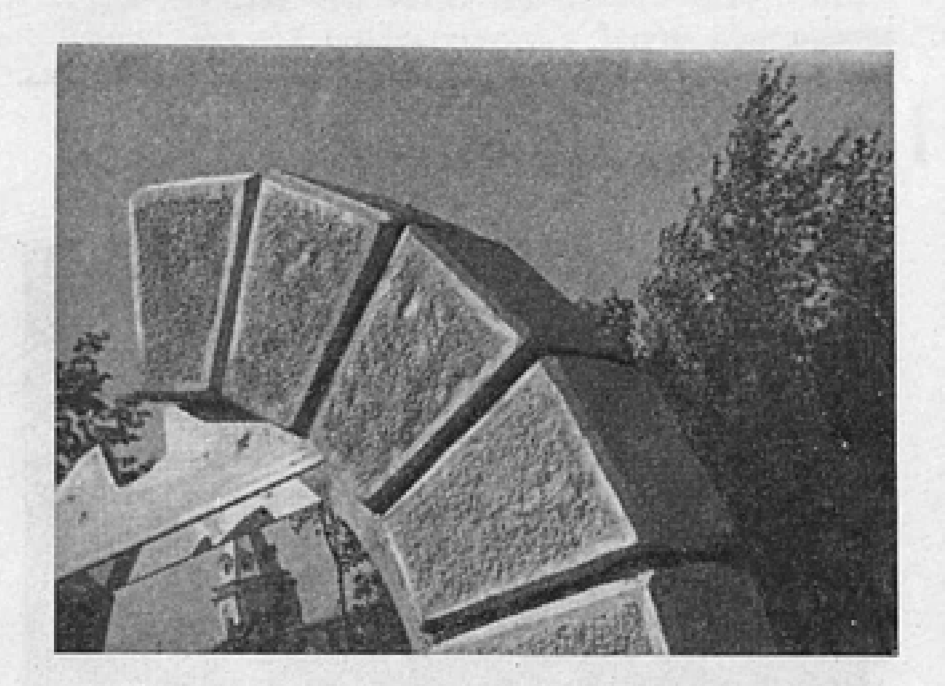
Этаж за этажом растет в стволе «небоскреб», где пройдут свой метаморфоз личинки пчелки. Но вот налетел сильный ветер. Деревце без вершины, лишенное лиственного «паруса», совершенно недвиж-

«Синяя пчелка»

«Латуня»

* Автор сценария И. Васильков. Режиссер Г. Ельницкая. Оператор Э. Эзов. Звукооператор В. Кутузов.





«М о с т»

«Д о к»

но: а спокойствие — все, что нужно сейчас личинкам. Мудрая синяя пчелка. Нет, правильнее сказать — мудрые законы природы, естественного отбора, за миллионы лет вооружившие пчелку целесообразными инстинктами, без которых вид вымер бы.

Фильмы «Мост» * и «Док» ** выводят зрителя из лесов во владения индустрии, туда, где происходит инженерное преобразование окружающего, создается человеческим гением вторая природа. «Мост» показывает, как человек покоряет сталь, дерево, камень, постепенно познает секреты надежных и прочных конструкций, как он «учит» материалы служить ему всеми своими скрытыми качествами. В «Доке» на экране воскресает тот момент в жизни корабля, когда он — усталый, обросший ракушками, бородатый от водорослей, трогательно беспомощный гигант — из дальних странствий возвращается на сушу для ремонта.

Фильмы представляются мне интересными, хорошо задуманными и снятыми.

И все же, на мой взгляд, в «Мосте» не хватает дерзости, широты ассоциаций. А ведь во власти кино, больше чем какого-либо другого искусства, сближать то, что расположено даже на разных полюсах, сопоставлять почти несопоставимое. Тайны форм, конструкций захватывали бы гораздо глубже, если бы авторы сумели проследить их в пчелиных сотах и небоскребе, птичьих гнездах, сплетениях кораллов. И хотелось бы, чтобы конструкции предстали перед зрителем более красивыми — тут не лишне это слово,— раскрыли свою красоту. Зритель должен почувствовать величие второй природы, не теряющей в сравнении с природой дикой—скалами, морями, лесами, полями. То же в еще большей степени приходится сказать и о «Доке». Авторы как бы все время не верят, что рассказывают об истинно замечательном. Будто не корабль перед ними—морской странник, старый бродяга, столько переживший,—а куча железного лома, которую только бы суметь получше осветить, позанимательней снять, чтоб железо это радовало глаз.

Авторы «Дока» слишком долго извне любуются своим героем-кораблем, слишком пассивны. Они не воспользовались священным правом каждого мальчишки на белом свете, который прежде всего с замирающим сердцем и горящими любопытством глазами обежал бы наполненное чудесами чрево отдыхающего судна.

Ребенок не утомлен впечатлениями, для него все происходит впервые.

---

* Автор сценария А. Гастев. Режиссер Ф. Тяпкин. Оператор А. Альварес.

** Авторы сценария О. Осетинский, Е. Осташенко. Режиссер Е. Осташенко. Оператор Б. Сломянский. Композитор Б. Троцюк. Звукооператор К. Бек-Назаров.

В картине нет искреннего удивления, а без этого трудно создать научно-художественное произведение. Оно всегда построено на противопоставлении: мы вам сейчас все объяснили, но когда вы все поймете, помните: то, что мы вам показали, — чудо.

В картине видны умение, вкус, талантливые кадры, но чудо не вошло, к сожалению, вместе с кораблем в этот сухой док.

Первый номер «Горизонта»... Перебирая в памяти увиденные кадры, радуешься хорошему началу, но чувствуешь, конечно, и некоторую неудовлетворенность. Кажется, что почти все сюжеты могли бы быть чуть короче, экономнее, конденсированнее.

Даже в талантливой киноновелле «Латуня» лишним представляется сцена сна жеребенка — традиционная, с театральными рисованными звездами, где жеребенок предстает другим — придуманным, очеловеченным. В искусстве то, что ничего нового не прибавляет к образу, всегда что-то отнимает. В целом же альманах мог быть и больше и разнообразнее.

Он мог бы начинаться своей особой песней «Горизонта» о дальних странствиях и вечной борьбе человека с природой. И художники могли бы придумать человечков «Горизонта» — они бы встречали нас и вели от сюжета к сюжету—на Луну, в глубь клетки, в жерло вулкана, если нужно, комментируя происходящее шуткой, забавным диалогом. Они бы соединяли разрозненные главы в нечто цельное, цементировали их.

И реальные сюжеты, очень интересные и несомненно главные, могли бы несколько потесниться, открывая дорогу мультипликациям, маленькой научно-фантастической новелле — ведь за чертой горизонта лежит и царство сказки.

В первом номере «Горизонт» приоткрыл двери в интереснейшие описательные области науки. Но существует еще и влечет каждого, качается между звездами в немыслимой высоте и башня современной науки, вершина ее — физика, экспериментальная биология, кибернетика. Это целые миры, где за последние десятилетия произошли гигантские революционные сдвиги, меняющие судьбы человечества. «Горизонт» должен подняться и на эти высоты, попробовать постепенно подняться, иначе он обманет надежды зрителя. Конечно, нельзя забывать и близкое и прежде всего окружающую нас природу, зверье, птиц, рыбу, леса — все то, что так необходимо для созревания сердца человека.

Владения современной науки... О том, как создавались карты хромосом и наносились на них опасные районы — гены, передающие наследственные болезни, можно рассказать увлекательно, как о завоевании нового материка. И можно рассказать, как мудрые машины читают, казалось бы, навсегда замолкшие письмена истребленного народа майя. И как расшифровывается наследственный код, как радиотелескопами человек «разговаривает» с космосом.

Словом, важных и увлекательных тем, стучащихся в двери кинематографа, каждый назовет десятки и сотни.

Изобразимы ли они? Можно ли их прочесть с помощью кинообъектива? Опыт показывает, что изобразимы. Не надо только стремиться к дотошной обстоятельности учебника, полноте лекций. Задача альманаха совсем другая—дать возможность войти в сказочные владения современной науки, подышать ее воздухом, угадать направление поисков, услышать как бы внутреннюю мелодию мысли, пробудить жажду познать то, что кажется непознаваемым.

Недавно вышла маленькая картина по сценарию Лунгина и Нусинова «Что такое теория относительности?», которая показывает, как неутомительно, почти незаметно для зрителя можно подвести его к порогу одной из самых сложных глав современной физики. Купе вагона, где молодая девушка-физик с юмором в легком и умном диалоге вовлекает своих спутников—актеров киноэкспедиции в далекие от их области знания. Шутка, смешная мультипликация — и зритель увлечен происходящим.

Надо искать, экспериментировать, заранее зная, что победа придет не сразу, но она придет обязательно.

«Горизонт» — прекрасное начинание. Сделан журнал с любовью и талантом. Зритель, посмотревший первый номер журнала, будет ждать новых встреч с ним. Наука завоевала в искусстве еще один значительный плацдарм. Надо расширять его, укрепиться на нем.

В. КАРДИН

День нынешний? Нет, день минувший

Мне предстоит вести речь о фильмах неудачных, по единодушному почти суждению зрителей и рецензентов, настолько неудачных, что, вероятно, и авторы их отдают себе в том отчет. Впрочем, это уже область предположений. Их зыбкость вынуждает критика взяться за перо. Хотя, конечно, есть побудительные причины и поважнее. Думаю, что «Секретарь обкома» и «Космический сплав» не просто частные неудачи, по воле случая, капризу фортуны постигшие их авторов. При всех различиях и несовпадениях картины чем-то родственны в своей эстетике, в понимании времени и его героя, в приемах кинематографического раскрытия темы.

●

...Облокотившись на парапет, люди, по-весеннему заждавшиеся речного раздолья, майского воздуха, лесного гула, смотрят куда-то вдаль, на другой берег, укрытый от них туманной дымкой, а от нас — черной рамой экрана. Нам так и не суждено познакомиться с этими людьми, увидеть заречные просторы, вдохнуть пряный запах оттаявшей земли и первой травы. Нам предопределены иные встречи и иные места, ибо мы теперь неотрывно привязаны к одному из стоящих у парапета. Ему же не до весны и не до реки. У него заботы, какие неведомы этим щурящимся на солнце людям. Он быстро, деловито идет вдоль набережной, по улицам Старгорода. И аппарат, единожды выхвативший его из праздной толпы, уже не изменит ему. Нетерпеливо и преданно будет следовать за ним, пока мелькают начальные титры, пока звучат вступительные аккорды увертюры. И потом вслед за ним — в служебные кабинеты, залы заседаний, на собрания, совещания, торжественные вечера. Не остановится перед дверями квартиры, и нам предстоит увидеть героя на фоне книжных полок и горки с посудой, на фоне массивного холодильника и изящных кухонных шкафчиков.

Но прежде чем он уверенным движением толкнет дверь кабинета, прежде чем произнесет первые слова, мы поймем: человек этот по своему положению выше остальных. Не зря же так поспешно вытянулся перед ним милиционер.

С самого начала создатели фильма «Секретарь обкома» выделяют и обособляют Василия Антоновича Денисова, намереваясь ходом дальнейшего действия подтвердить и оправдать такое обособление.

И перед героями фильма «Космический сплав» с первых же кадров вытягиваются офицеры у трапа самолета и замирают по стойке «смирно» часовые у бункера ракетодрома. Как должное, не замечая, принимают они знаки почтительного внимания. А как же иначе? Ведь эти солидные люди, привычно откидывающиеся на пружинные подушки автомашины, сами себя в шутку именуют «богами» и не возражают, когда их так называют другие.

Авторы «Секретаря обкома» (сценарий В. Кочетова, Э. Смирнова, В. Чеботарева, постановка В. Чеботарева) и авторы «Космического сплава» (сценарий А. Первенцева, постановка Т. Левчука) избрали своими героями людей нерядовых, так или иначе выдающихся, тех, на чьи плечи ложится максимальная ответственность. В первом случае это крупные партийные работники, во втором — крупные ученые-ракетчики, то есть герои, самим движением жизни выдвинутые на авансцену, герои, в которых, следует думать, более, нежели в ком бы то ни было, воплотилось время.

При сосредоточенном внимании к Денисову фильм В. Кочетова, Э. Смирнова и В. Чеботарева не только о нем, секретаре Старгородского обкома, но и о секретаре соседнего, Высокогорского обкома Артамонове и даже не только о них, а о двух подходах к делу, двух стилях жизни и партийного руководства, то есть едва ли не о самом насущном — истинном, бескорыстном служении людям и служении формальном, казенном, показном.

И А. Первенцев и Т. Левчук создавали не просто фильм «из жизни ученых», и не одни лаборатории влекли их. Волей сценариста и режиссера мы побывали в цехах сталеплавильного завода и в кабинете его директора, в квартире рабочего, в вечерней электричке и на теннисном корте, на бурлящих московских улицах и в полуденной пустыне, где верблюды испуганно прядают ушами при взрыве ракет. Мысль ученого и труд рабочего, право и ответственность руководителя, слава и плоды ее, любовь и смерть — вот о чем задуман и поставлен фильм «Космический сплав».

●

Фильм «Секретарь обкома» построен на скрупулезно разработанном и неотвратимо осуществляемом приеме антитезы. Противопоставление Денисова и Артамонова составляет содержание и смысл ленты. Если камера ненадолго оставит Денисова, то лишь для того, чтоб вернуться к нему после встречи с Артамоновым, чтобы еще, еще и еще раз обратить наше внимание на несхожесть, контрастность, наконец, противоположность двух секретарей. Эта противоположность высчитана до мелочей, продумана до деталей. Более того, именно мелочи и детали подчас оказываются в поле зрения, напоминая о достоинствах и добродетелях одного, слабостях и пороках другого. Даже в быту, в одежде они несхожи. Артамонов любит «заложить» — на колхозном ли празднике, в охотничьем ли домике, в московском ли кафе он появляется в неизменном обрамлении водочных и коньячных бутылок. Денисов, чуть выпив, скромно прикрывает стопку ладошкой, в его холодильнике початая бутылка столичной сиротливо жмется среди целой батареи минеральных вод.

С тщательностью прослеживается различие в одежде и головных уборах. Один — в современном костюме, другой — во френче, который в народе называют «сталинкой»; один — в потрепанной кожаной куртке, другой — в пижаме; один — в ладно сидящем плаще, другой — то в нескладной меховой дохе, то в долгополом пальто... И лишь на ответственном столичном совещании, лишь на московских улицах оба секретаря красуются в одинаковых костюмах.

Но наш современный кинематограф не приемлет до навязчивости тенденциозно, без чувства меры подобранные детали, призванные убедить в том, что и без того должно быть ясно. Он предполагает в зрителе способность к самостоятельному мышлению, активному постижению, нежелание жевать уже пережеванное. Когда экран уподобляют столу судебной экспертизы, на котором громоздятся горы вещественных доказательств — больших, средних, маленьких, микроскопических, веских и пустяковых, когда режиссер с дотошной обстоятельностью прокурора-неофита настаивает на добродетелях истца и пороках ответчика, зритель начинает сомневаться. К чему такой пыл и такое многословие, зачем этот утомительный поток доводов?

Так количественное воздействие переходит в новое, неожиданное для авторов качество зрительского восприятия.

Чем больше и упорнее противопоставляют перед нами Денисова Артамонову, тем сильнее мы сомневаемся в оправданности такого противопоставления. И небезосновательно.

Чего ради приводится дотошная, мелочная аргументация, ведется бесконечная наивная игра в чет-нечет? Дабы доказать, что Артамонов, не в пример Денисову, — негодный руководитель с безнадежно устаревшим стилем работы? Но стоит ли овчинка выделки? Какое значение имеет артамоновский стиль, когда выясняется, что сам Артамонов — махинатор, уголовный преступник, что он находится на той стадии, когда, пожалуй, представляет больший интерес для прокуратуры, чем для литературы и кино? Ведь в фильме не предпринимается попытка раскрыть психологическую механику падения Артамонова. И артиста А. Абрикосова здесь винить не в чем. Он предназначен на роль некоего общественного продукта в готовом виде. Его Артамонов, расплывшийся, опустившийся, уже давно «зазнался-оторвался». Экранное время, отданное Артамонову, лишь иллюстрирует различные формы этого «зазнался-оторвался».

Но если Артамонов уже таков, как он есть, то в чем же смысл его противопоставления Денисову? Безусловно, честный руководитель лучше, нежели руководитель, тяготеющий к уголовщине. Ради доказательства подобной истины вряд ли стоило ставить фильм.

Видимо, дело не в Артамонове, видимо, Артамонов — антипод со служебным преимущественно назначением. Он призван оттенять новизну, достоинства, своеобразие Денисова. И, слов нет, Денисов выигрывает рядом с Артамоновым. Но какова цена этого выигрыша? В чем смысл его?

Василий Антонович Денисов в трактовке В. Самойлова собран, энергичен, это человек хваткий, напористый, способный идти до конца. Он как будто бы и демократичен. В отличие от Артамонова, разъезжающего в сверкающем лаком лимузине, предпочитает неказистый вездеход. Едва войдя в беломраморный вестибюль обкома, Василий Антонович широким жестом протягивает руку почтительно застывшему милиционеру. И на вечере молодежи он держится хоть и с достоинством, но в общем-то по-свойски, даже танцует с простой девушкой. Или вот взять историю с Черногусом (А. Хохлов), директором

краеведческого музея. Денисов не попытался сводить счеты с желчным стариком, невесть в чем обвинявшим секретаря обкома, не воспользовался скандальной находкой, случайно сделанной в квартире Черногуса.

Короче говоря, Денисов ведет себя в духе времени, вернее, старается вести себя. А вот как у него получается и насколько для него естественно такое соответствие — об этом речь впереди. Пока же заметим: для нас оно представляет не меньший интерес, чем какое-нибудь отдающее демонстративностью рукопожатие или простецкий разговор со случайно встретившимся на дороге сельским механизатором. Артамонов-то ведь тоже умеет на деревенском празднике опрокинуть чарку, обнять за плечи колхозного деда, к месту вставить насчет ответственности перед народом, к месту простонародно пошутить. Этот похлопывающий по плечу демократизм немногого стоит. По крайней мере, Артамонову он не помешал нанести тяжкий урон колхозам области...

Еще Пушкин требовал, чтобы писателя судили по законам, им самим над собой признанным. В данном случае такие законы провозглашены достаточно широко и определенно. В. Кочетов — писатель с публицистической склонностью. В статье, открывающей сборник его размышлений и высказываний о жизни и искусстве «Кому отдано сердце», прямо сказано: «За настоящим художественным, за правдой надо идти в жизнь, к людям. Надо прийти к шахтерам Донбасса, к металлургам Урала, к машиностроителям и мастерам корабельного дела Ленинграда, в колхозы и совхозы, в научно-исследовательские институты — словом к людям, к людям».

На сей раз В. Кочетов и его соавторы по фильму Э. Смирнов и В. Чеботарев не пошли ни к шахтерам Донбасса, ни к металлургам Урала, ни к машиностроителям, ни к мастерам корабельного дела. Фильм словно не может вырваться из коридоров, кабинетов, залов заседаний. С унылым однообразием повторяются кабинетные мизансцены: стол, кресла, телефоны; кресла, телефоны, стол; телефоны, стол, кресла...

Желание увидеть на экране кого-либо из тех самых людей, о которых столь горячо говорит писатель в приведенном мной отрывке, вызвано отнюдь не убеждением, будто только они в карманах своих пиджаков монопольно хранят жизненную правду и стоит к ним прийти «за настоящим художественным», как они с тобой ею поделятся. Можно эту правду найти и в воссоздаваемой фильмом среде партийных работников. Но когда объектом художественного изображения становится конкретная человеческая деятельность, надо считаться с ее особенностями. Если показывать партийного работника изолированно, отъединенно от народной жизни, вне живых и непосредственных общений, то не передашь, во имя чего он трудится, чем отличается его труд от обычной кабинетно-канцелярской суеты. Отсутствие такой жизни, таких связей тусклым налетом искусственности ложится на киноленту.

Немногие выходы Денисова «в народ» отдают бьющей в глаза нарочитостью. Одна из таких сцен происходит в правлении колхоза, куда наведался Василий Антонович. Старательно рассаженные режиссером «колхозники» смотрят в рот Денисову и гулом одобрения встречают каждое его слово.

Но и возвращение в кабинетно-заседательскую зону не приносит облегчения. Никак нельзя понять, уловить смысл и масштабы деятельности Василия Антоновича. Чем он, собственно, занимается? Брошенные на ходу реплики, отрывистые команды, начальственное покрикивание в телефонную трубку. Все случайно, не обязательно, не целеустремленно. Этакий руководитель-импрессионист. Все словно «между делом». А дела-то и нет. Встретил одного — спросил о себе, вызвал другого — дал нагоняй за либеральное отношение к поэту Птушкову, принял третьего — попросил билеты на молодежный вечер... И обязательно со значительной миной, с апломбом, с указующим перстом, с сознанием собственного превосходства и посвященности в нечто недоступное другим.

Сфера человеческого и делового общения Денисова в фильме удручающе узка. И он не испытывает ни малейшей потребности в расширении ее. Ему вполне достаточно возможности выступать, распекать, давать указания. Из всех созданий человеческого гения ему ближе и дороже всего телефон. Ловко жонглируя трубками, он устраивает разговор двух спорящих между собой хозяйственников. Это выдающееся достижение бюрократической мысли и бюрократического вождизма восторженно запечатлено фильмом.

Единственная, пожалуй, практическая проблема, какой занимается Василий Антонович на протяжении картины,— проблема нравственности, поведения и семейной жизни свояченицы. Денисов решает сам устроить судьбу легкомысленной Юлии, которая того гляди скомпрометирует его. Ни в какую оперетку, вопреки своим намерениям, она не пойдет, будет работать в драматическом театре и с Суходоловым пусть кончает шуры-муры. Так твердо, круто, без интеллигентского миндальничания поворачивает жизнь Юлии секретарь обкома. И это, оказывается, дает великолепные результаты. Пройдет немного времени, и Юлия, позабыв о старом Суходолове и молодом Птушкове (с ним она тоже пыталась закрутить роман), влюбится во Владычина. Вот тут Денисов нисколько не противится, больше того, предлагает Юлии услуги в качестве свата. Влады-

чин —секретарь горкома, и хоть с филологическим образованием (Василия Антоновича как-то удивила эта биографическая подробность), но работник перспективный. Впрочем, Юлия не нуждается в сватах. Она не слишком-то выбирает средства ради достижения своей матримониальной цели. И если некогда Юлию оскорбила растерянность Птушкова перед ее натиском («А вы способны сейчас бросить все... и уехать со мной навсегда?»), то Владычину она прощает и унылые проповеди и нежелание задерживаться с ней, ибо завтра у него конференция, а «товарищ Влыдычин,— как он про себя говорит,— задерживаться не привык».

В том, что порхающая Юлия быстро и легко забывает свои привязанности и увлечения, нет ничего удивительного. Авторы фильма не скрывают неодобрительного к ней отношения до той минуты, пока ее не посещает непорочное желание вступить в законный брак с «тов. Владычиным» (Юлия сама его так именует). Но странно, что немолодой, серьезный человек, Василий Антонович Денисов с холодной душой может перерубить нити, связывающие его с фронтовым другом.

До поры до времени Денисов поддерживал Суходолова, и благодаря этой поддержке человек занимал должность, не имея для нее ни данных, ни оснований. Благотворительность Денисова кончилась печально. На заводе, где директорствовал Суходолов, произошел взрыв. Рабочие попросили Денисова объяснить свое покровительство Суходолову. И Денисов объяснил. Да так, что у парня, задававшего вопрос, слезы выступили на глазах. Он поведал историю, на которую нам прежде намекала фронтовая фотография в комнате Денисова и военная музыка, приглушенно звучавшая при его встречах с Суходоловым. Выяснилось, что Суходолов в годы войны, будучи тяжело раненным, полтора километра тащил на себе полумертвого политрука-ополченца Денисова.

Кого не проймет такое!! Особенно если не знаешь, что Денисов, даже не поговорив со своим другом, не подумав о его дальнейшей участи, благословил отстранение Суходолова от должности.

Выходит, пока от директорствования Суходолова страдало только дело, Денисов мог с этим мириться и без труда находил высокие самооправдывающие мотивы. Но когда тень от Суходолова сгустилась и стала падать на него, Денисова, тот моментально отбросил в сторону своего фронтового спасителя. А люди поверили Денисову, не поняли, что перед ними холодный человек, умеющий жить двойной жизнью, знающий, где, когда, кому и что следует говорить.

Как-то, разоткровенничавшись, Артамонов посвятил Денисова в тайны своего руководства художественным творчеством: «...так вот, я даже, знаешь, на что пошел? Из Москвы, из Ленинграда, из других городов приглашаю к себе творческих работников. Ну, конечно, условия создаю, квартиру даю хорошую. Хочешь особняк? Получай. Дача тебе нужна? Будь здоров, вот тебе и дача. Такую брат, построю... хэ... Иранский шах позавидует. Только работай, прославляй область». Эти циничные речи самодура, уверенного, что писателей надо покупать дачами и особняками, что ему дано право распоряжаться народным достоянием и по собственной прихоти возводить дворцы, каким позавидует иранский шах, не вызывают ни слова, ни жеста возражения. Денисову все кажется естественным, нормальным — это же не с трибуны произносится, а между собой, за рюмкой коньяку, и вовсе не исключает разговоров на публику и указаний подчиненным о «прямой и честной критике», воспитывающей художника.

Нет, не получается противопоставление двух секретарей. И не может получиться. Не так уже велик контраст между ними, как полагают авторы. Для Денисова Артамонов вполне приемлем до уголовщины исключительно. Его не коробят ни барство, ни самодурство Артамонова, ни наглые артамоновские проповеди. Пока не выплыли на поверхность жульнические проделки Артамонова, Денисов присматривался к нему с интересом, уважением и даже завистью. Он восхищался успехами соседа, жаждал поучиться у него уму-разуму, позаимствовать опыт.

То обстоятельство, что фильм дает двух секретарей в одинаково замкнутой зоне, где живое общение с людьми, находящимися вне ее, заменяется одинаково гастрольными поездками, еще более усиливает ощущение родственности Денисова и Артамонова. В финале представление о вине и ответственности Артамонова настолько смещается, а позиция Денисова приобретает такую эластичность, что на этом приходится останавливаться особо.

В дальней аллее осеннего сада, сгорбившись, сидит почерневший, заросший щетиной Артамонов, бывший секретарь Высокогорского обкома. Приехавший на его место Денисов хочет поговорить с предшественником. Но разговор не получается. Преисполненный благородного негодования, Артамонов напоминает о своем бескорыстии: «Вы что думаете, я тут себе капиталы сколачивал, да? Сам жрал это мясо, эти корма, пил это молоко? Так для кого все? Для кого?.. Так что же после меня останется? Лабазы каменные? Миллион на сберкнижке? Дети да внуки останутся после стяжателя Артамонова. Да костюм выходной. И то в нем в гроб положат!»

А праведному, непримиримому Денисову на это вроде бы и нечего ответить. Так, может, и впрямь Артамонов был бессребреником и не он жил в огромном особняке с колоннами, разъезжал в роскош-

ном лимузине, развлекался и отдыхал в чудо-тереме — охотничьем домике?!

Лишь одну-единственную фразу произносит Денисов, фразу, звучащую жалко, беспомощно и невразумительно: «Немного добра ты людям принес, Артем Герасимович... больше беды».

Умри, Денисов, лучше не скажешь!

Какое же добро имеет в виду Василий Антонович? Артамонов обманывал народ, государство, разорил колхозы области, наплевал в души веривших ему людей... И при всем том приносил добро?!

Нет у Денисова ни сил, ни страсти осудить Артамонова и артамоновщину. Почему? Да потому, как видно, что слова о народном благе для Денисова — лишь слова, а не истинная цель жизни, слова, которые он ничем ровным счетом не подкрепляет на протяжении фильма.

●

Фильм А. Первенцева и Т. Левчука ведет зрителей к металлургам, в заводские цехи, в научно-исследовательские институты. Путешествие оснащено по последнему слову кинематографической техники. И если бы оно предпринималось с чисто экскурсионными намерениями и нас хотели бы познакомить с ландшафтом и животным миром среднеазиатской пустыни, с панорамой ракетных площадок, с озерами и степями, залитыми лунным светом, с пролетами заводских цехов, озаренными расплавленным металлом, с привычной, но всегда милой сутолокой московских улиц, мы бы с благодарностью приняли видовые кадры и лишь посетовали на банальность ракурсов, робость операторских приемов В. Войтенко.

Но цель путешествия — в том нет сомнения — люди, а пейзажи и виды — только фон для коллизий, нескрываемо претендующих на эпохальность, лишь средство оттенить ее. Не зря еще перед начальными титрами в символическом порыве застыла фигура атлета, не зря завод именуется «Титаном», а само название фильма не зря таит в себе многозначительную емкость. Еще немало всевозможных «не зря» обнаруживается в этой ленте, посвященной, судя по антуражу, действительно беспримерному и, вероятно, увлекательному делу — изготовлению сплава для космических ракет.

Признаюсь, будучи человеком, не посвященным в специфику ракетостроения и наивно полагавшим, будто фильм даст представление о людях, рожденных, «чтоб сказку сделать былью», я с доверием и любопытством смотрел, как «боги» поднимаются по трапу самолета, уходящего в рейс, который не объявляют по радио. Это чувство сохранилось и тогда, когда ученые напряженно следили в телеэкранах за полетом экспериментальной ракеты, когда маститый Кареджи (А. Максимов) приник к перископу. Мне казалось, я понял трагедию, ну пусть не трагедию — горечь ученых, увидевших на экране взрыв ракеты. Сколько трудов, нервов, средств — и все напрасно.

Но ученые были не слишком удручены. Кареджи бодро провозгласил: «...Поиски, труд, ничего, разбивали орешки и покрепче». И продолжал свою мысль во внутреннем монологе, который благодаря достижениям звукотехники гремел на весь зал: «...Но неудача нас учит побеждать».

Я завидовал этому самообладанию, этой невозмутимости и готов был поверить, что театральные позы и патетика скрывают мужество и сосредоточенность большого ученого, чувствующего на себе взгляды коллег. Вот сейчас, очевидно, и начнется то, ради чего снят фильм, начнутся «поиски, труд, разбивание орешка», и мне откроются души, мысли «богов», я пойму, чего им стоит их олимпийское спокойствие.

Однако фильм, не изменяя своей бодрой громогласности, вступил в стадию «несбывшихся надежд». Выяснилось, что «боги» — такой же фон, как верблюды, металлические фермы, локаторные вышки и брызги расплавленного металла, летящие во всю ширь необъятного экрана. И впрямь, оказывается, не боги горшки обжигают.

Молодая дочка Кареджи, пять лет назад окончившая институт, быстренько изобретает состав, над которым тщетно бились «боги». Не сразу, конечно. Вначале у нее, как водится, не получалось. (Людмила хмурит лоб, у нее отсутствующий вид, она отрешенно склонилась над записями, она что-то проверяет по фолианту в «Ленинке» и на ночь летает поднабраться уму-разуму у киевского профессора.) И получилось. (В лаборатории в живописных позах, кто на чем придется, спят Людмилины сотрудники, спит и она сама, прикорнув на диванчике; режиссер тонко дал нам понять: здесь несколько ночей напролет творчески бодрствовал коллектив ученых...)

Почему же Люсе Кареджи поручили возглавить группу по разгадке кардинальной задачи, не дававшейся даже многоопытным мужам науки?

О ней высокого мнения директор НИИ: «...Хорошая дочь у Кареджи, поет, танцует». Его помощник Григорий Петрович высказывается более квалифицированно: «Ну, вы талантливый, инициативный, серьезный работник, умеете думать самостоятельно...»

Можно, хотя и не без натяжек, поверить в серьезность Люси. Н. Веселовская изображает ее этаким синим чулком, правда, современным, так сказать, капроновым. Пение и танцы как-то не вяжутся с ее обликом. Но ведь и без них, допускаю, можно создавать космические сплавы. Однако в Люсе начисто отсутствуют малейшие признаки мысли, таланта, духовной озаренности. Это деловая, сухая девица, из тех, что защищают диссертации, но порох не выдумывают, звезд с неба не хватают. А нас хотят уве-

рить, будто они с легкостью необыкновенной изобретают сталь для уходящих в космос ракет! Воистину «утаил сие от мудрых и разумных и открыл то младенцам».

«Мозговая» сторона дела в фильме в общем-то игнорируется. Если верить картине, найти состав космического сплава — не штука, штука сварить сталь по заданному рецепту. Вот тут-то и закипают широкоэкранные баталии, разыгрываются смертельные в буквальном смысле драмы. «Зазнавшийся и оторвавшийся» Герой Социалистического Труда Денисов (М. Сидоркин) не желает рисковать своей славой и отказывается варить сталь Люси Кареджи. Директор завода Шершавин (Н. Рыжов) вынужден это доверить старому рабочему Ивану Шапкину (А. Ханов). Вынужден, ибо по его, Шершавина, представлениям, Шапкин стар для столь сложной работы, ему пора на пенсию. Хотя Шершавин страсть как любит рабочий класс («Вот он — рабочий класс. Сколько ни прихожу, всегда любуюсь», — восклицает директор, являясь в цех), но истинно рабочую душу понимает плохо. Шапкину не так-то легко доказать, что он еще годен для плавки стали.

Они сидят друг против друга, директор и рабочий, пытаясь переубедить один другого. Идут в ход самые неожиданные доводы.

«Ш е р ш а в и н. ...А ну-ка, Иван, протяни руки! Глаза закрой. Пальчики-то вытяни, вытяни. Ух, черт, гляди, не дрожат. А ну-ка, проверь мою систему!

Ш а п к и н. Ты глаза закрой, чего глаза открыл? Так! Пальчики давай, пальчики вот. Дрожат, дрожат. Плохо. Ты что, кур воровал в детстве?»

Шершавин вынужден капитулировать... («Надо уважить тебя, сам понимаю. Ладно! Работай»). Но капитулирует не безоговорочно. Он оставит Шапкина на заводе, однако переведет его на рядовые марки. Да не такой человек Иван Шапкин, чтоб варить рядовые марки: «Мой металл на Луне лежит, мой металл на орбиту вышел, апогея достиг... Ты мне воздух дай, простор дай, небо дай, дай мне в мыслях, в мечтах моих генералом умереть, а не кашеваром...»

И вот теперь после отказа Денисова негодующий Шершавин срочно шлет секретаря за Иваном Шапкиным. Тот является неожиданно и величественно, как тень отца Гамлета: «А я здесь, Шапкина искать не надо».

И все-таки директор был не совсем не прав. Шапкин запорол плавку, дал брак. А может быть, это случайная неудача? Теперь уже вконец взбешенный Шершавин, закусив удила, приказывает отстранить Шапкина от работы, убрать его портрет на галерее почета.

Нарастают тревожные аккорды. Шапкин идет по цеху. Кошмарным видением в кровавом тумане проносятся перед ним формулы, те самые, которыми он пытался овладеть. Шапкин идет по цеху, скорбный и величественный в своем горе. Вслед ему сочувственно глядят, перешептываясь, рабочие. В музыке вот-вот зазвучит траурный марш. Шапкин поднимается на мост, хватается за сердце и падает бездыханный. Музыка, достигнув крещендо, изнеможенно обрывается... Но голос, отныне потусторонний голос Ивана Шапкина, будет преследовать директора завода: «Ты мне воздух дай, простор дай, сталевар всегда в бою...»

●

Оператор «Космического сплава» В. Войтенко всячески подчеркивает современность фильма. Он снимает сегодняшние самолеты и автомобили новых марок, совершенные заводские механизмы и замысловатые технические приборы в лаборатории. Художники разделывают «под модерн» павильоны и неусыпно следят за модностью костюмов героев.

При всем том от картины веет чем-то вчерашним, давним. Словно когда-то нечто подобное мелькало на экране...

Что за чертовщина? Не могли же мы лет пятнадцать назад смотреть ленту о космическом сплаве?

Но представим себе на минуту: Люся Кареджи и Иван Шапкин должны создавать сталь не для ракеты, а, скажем, для какого-нибудь сверхмощного экскаватора, роющего канал через все ту же раскаленную пустыню,— и все моментально станет на место, новомодная шелуха отлетит сама собой. Герои окажутся старыми знакомцами, сюжетные линии — привычно наезженными колеями, конфликты, как случалось в прежние дни,—имитацией борьбы и столкновений, а пышная, разноцветная бутафория — почти непременной по тем временам данью кинематографической показухи.

Если примешься докапываться до корней «Космического сплава», непременно упрешься в эстетику вчерашнего дня, которая достаточно агрессивно насаждала свои принципы в построении сюжета, в изображении людей и жизни, в трактовке противоречий. Например, она требовала, чтобы персонажи выражались покрасивее, погромче. Ну хотя бы так:

«Ваша тема (речь идет о дипломной работе.— *В. К.*) это... ну, как бы вам сказать, поиски своего эльдорадо для многих, чтобы ее решить, надо быть мечтателем и одновременно реалистом».

«...Такие люди (дочь имеет в виду своего ныне здравствующего отца.— *В. К.*) всегда в пламени борьбы. Вчера — победа, сегодня — новый штурм. Вчера—горючее, сегодня—преодолеваем вибрацию».

«Я не боюсь высоты (разговор происходит на земле.— *В. К.*)... Мы шагнули в небо и гораздо выше его».

Истинная цена слов, их духовное обеспечение не тревожат авторов. Были бы слова позвонче, а то, что Люся, сыплющая ими, производит впечатление существа не только примитивного, плоского, но подчас элементарно недалекого, не важно. С самодовольной кокетливостью она признается Матвею — отец, видите ли, не научил ее «отплясывать рок-н-ролл, ну, что там еще... тянуть коктейль через соломинку». Люся полагает, будто всех прочих этому высокому искусству обучали родители.

Напрасно авторы «Сплава» уповали на силу слов. В наши дни слова не спасают. А злоупотребление ими вызывает в лучшем случае настороженность. Прислушайтесь к разговору директора завода Шершавина с парторгом Ушаковым, и у вас захватит дух от интеллектуальной высоты героев.

«П а р т о р г. ...Высоко стоишь, Аким Акимыч. Казбек ты...

Ш е р ш а в и н. Не сам поднялся.

П а р т о р г. Верно! Люди подняли. Нельзя бросать снежки с Казбека. Тебе вроде шутка, а внизу обвал.

Ш е р ш а в и н. Верно, нельзя бросать снежки с Казбека. Да».

Сегодня нам особенно дорог герой думающий, ищущий, жаждущий до всего дойти собственной мыслью. Мы знаем, что такие именно люди стоят у колыбели звездных рейсов. А на экране директор завода, производящего космические стали, разговаривает так. «Изложи популярно ввиду моей малой интеллигентности»,—просит он Кареджи. Сталевар с инженерным дипломом Матвей Шапкин — по мысли авторов, краса и гордость нынешнего рабочего класса — самодовольно заявляет, что у него «нет интеллекта».

А что же у них есть?

Упорство, настойчивость, вера в себя.

Однако черты эти сами по себе нейтральны. Они приобретают знак (плюс или минус) в зависимости от того, на что помножены, и становятся достоинством лишь в тех случаях, когда сопрягаются с высокой целью, ясным умом, душевным благородством, то есть всем тем, что отсутствует в героях «Космического сплава».

Я вглядываюсь в угрюмое лицо Матвея Шапкина с хмуро сведенными бровями и не могу понять цель его жизни, работы, учебы, не вижу ничего, кроме заносчивости, гипертрофированного самолюбия. Я отказываюсь понять, чем он завоевал безоговорочные симпатии авторов. Любит отца, влюбляется в Люсю Кареджи? Ну и что с того? Да и любовь эта под стать Матвею — сухая, деревянная, мрачная...

Непривлекательных, а подчас отталкивающих людей определили авторы фильмов на роли главных героев, тщетно пытаясь вызвать к ним нашу симпатию.

Сквозь актуальную терминологию «Космического сплава», сквозь ажурное переплетение его локаторов и всполохов ракет явственно проступает вчерашний день нашего кино, и не в лучшем своем обличии. Именно этим «Сплав» более всего роднится с «Секретарем обкома». Хотя, конечно, родство такое не исключает и различий. В «Космическом сплаве» модернизация чисто внешняя, декоративная и декларативная, преимущественно бутафорская, а в «Секретаре обкома» вчерашнее прочно укоренилось в человеке, уверенно претендующем на роль сегодняшнего, непременно сегодняшнего героя.

Безличными тенями следуют за Денисовым второй секретарь Лаврентьев (В. Макаров) и председатель облисполкома Сергеев (А. Захаров). Они состоят при Денисове, кивают головами, поддакивают, а коль Василий Антонович сострит: «Мы лучше в столовку, если она у вас на обед не закрыта»,— словно по команде, единодушно умирают от хохота.

Денисову по долгу службы, характеру работы надлежит быть и демократичным, и чутким, и гуманным. Однако легко ли ему, в глубине души убежденному, что он «царь, бог и воинский начальник», привыкшему ни о чем не думать, но обо всем безапелляционно судить, легко ли ему соответствовать неумолимому диктату нового времени. Он, правда, старается, пытается, но властная натура берет свое, наружу лезут равнодушие и подозрительность, сухость и расчетливость.

Едва в доме Денисовых появилась Юлия, Василий Антонович недобрым взглядом окинул ее, щеголяющую в узких брюках и майке, и мило пошутил: «А я ее... пожалуй, убью. Возьму топор и прикончу».

Беззаветно преданная мужу Софья Павловна подхватила с женственной игривостью: «Ну, зачем же столько хлопот, Вася? Можно значительно проще: насыпать в котлеты толченого стекла».

Однако Василий Антонович на самотек дело не пустит. «Топор» — это, конечно, слишком. А вот «на контроль» он Юлию берет сразу же. Денисову немедленно становится известно: Юлия ходила наниматься в оперетту, ездила на пароходе с Суходоловым, проводила с ним время в ресторане... Что и говорить, неплохо у Василия Антоновича поставлена служба, в лучших традициях недоброго времени.

Вроде бы и принципиален и непримирим Денисов, но гуттаперчевая эта принципиальность распространяется лишь на Юлины флирты, а непримиримость — на зеленые стишки поэта Птушкова.

Несмотря на сгущенный мелодраматизм сцены в осеннем саду, приятнее все же видеть Артамонова на заброшенной аллее, чем в кресле секретаря обкома. Но когда это кресло быстренько занимает Денисов, вздох облегчения, увы, не вырывается из нашей груди. И финал не рождает радужных надежд.

Если «Секретарь обкома» и «Космический сплав» так огорчительно близки по духу своему и своим просчетам, то нет ли тому объясняющих причин? Эта гипотеза заставила снова перелистать книгу В. Кочетова «Кому отдано сердце», и в ней я, между прочим, прочитал: «...Мы, вместо того чтобы идти за новым материалом, за новыми впечатлениями, пользуемся тем, что мастерства у нас прибавилось, что словом мы с годами владеть стали лучше, и начинаем творить жизнь в колбах и ретортах этого своего профессионального умения. Мы изощряемся в образах, в эпитетах, в умении «лепить» характеры, в закручивании сюжетов...»

Писатель справедливо осуждает нежелание иных своих коллег идти за новым материалом и новыми впечатлениями. Но тезис В. Кочетова в чистом его виде — плод горестного самообольщения. Это формализм в таком наивно откровенном выражении, что, право же, трудно понять, как автор может утверждать подобное.

Искусство не знает мастерства, накапливаемого вне жизненного материала, таланта, развиваемого вне постижения человека. Сотворение «жизни в колбах и ретортах» к нему отношения не имеет. И не следует уповать, будто можно поднакопить профессиональное умение, потом поднабрать нового материала и таким манером создать шедевр.

По старым, некогда апробированным рецептам «вылепленные» характеры перенесены в современность, назначены на выигрышные, заметные, актуальные должности. Авторы «Космического сплава» сходили за «новыми впечатлениями» (уверен: они побывали на сталеплавильном заводе, общались с учеными-ракетостроителями) и с сознанием исполненного долга и возросшего мастерства «закрутили сюжет» фильма.

Представления о нынешней жизни и профессиональное умение в фильмах, которые мы сейчас рассматриваем, соответствуют одно другому.

В тщетной погоне за злободневностью, подчас за модой, кинокамера скользит по полированной поверхности, ни во что не вникая. Она не слишком тверда в своих устоях, она готова рискнуть, помодерничать, поразить неожиданным проходом, лихо снятым через винт самолета, ни с того ни с сего ошарашить обнаженными женскими ногами, покрытыми коричневым загаром, даже способна — была не была! — снимать привидевшихся Ивану Шапкину погибших сыновей. Даже быт, обыкновенный человеческий быт, ускользает от объектива, вынужденного довольствоваться его имитацией. И мы попадаем то в сугубо павильонную комнату Шапкина с подвешенной «для утепления» птичьей клеткой, то на необжитую, нехоженую лестницу в его доме, то в неумело выполненный театральный интерьер, долженствующий свидетельствовать о чудаковатости Черногуса.

«Космический сплав» слепит блеском навощенного паркета, лакированных столов и панелей, сверкающих автомобильных крыльев. Камера предпочитает общество именитых людей, руководящих деятелей, для них ей не жаль ни пленки, ни крупных планов. А с простыми смертными ладит лишь для проформы; массовки для нее — докучливая обязанность, которую надо отбыть побыстрее, не смущаясь фальшью сцен, вроде собрания колхозников в «Секретаре обкома» и траурного сидения на лестнице в «Космическом сплаве».

«Секретарь обкома» лишь однажды выходит за грань искусственности и условного комнатно-кабинетного бытия. По нетронутой целине зимней поляны, глубоко проваливаясь в снег, бегут волки. Гремят выстрелы. Матерый волк падает замертво... Как можно было не почувствовать неоправданность, художественную чужеродность этих нисколько не обязательных для фильма жестоких кадров!

Фильмы, разговор о которых подходит к концу, независимо от воли создателей,— поучительное воплощение эстетики, творческих принципов и методов вчерашнего дня, подчас низводивших искусство до уровня ремесленничества. Тусклые интерьеры «Секретаря обкома» и пышные панорамы «Космического сплава» — две стороны одной медали, той самой, какой в стародавние времена, случалось, удостаивали творения подобного толка. Сегодня они не могут рассчитывать на признание, успех, награды; их удел — полупустые залы, негодующие письма зрителей, упреки рецензентов, прозябание в жестяных коробках. Да послужит это уроком не только авторам, но и всем нам.

Л. АННИНСКИЙ

Война миллионов и честь каждого

Нет, война еще не стала для нас историей. И хотя историки уже составили о ней свои многотомные труды и миллионы жизней, унесенные войной, выстроились в этих томах колонками цифр, мы, живые, слишком прочно связаны с войной — памятью, сиротством, судьбою; это для нас не миллионы в цифрах, это мы.

Я отчетливо понимал, отправляясь на новый фильм Де Сантиса, что не смогу смотреть его так, как смотрел когда-то «Похитителей велосипедов», «Рим, 11 часов», «Дайте мужа Анне Заккео!». Еще что-то тревожилось во мне, и помимо великого пушкинского завета—суди искусство лишь его собственным законом — рождались иное ожидание и иные слова: «Это было с такими, как мы... Это слишком еще не история»...

Мужество итальянского режиссера, который снял в России картину о гибели итальянской армии, пошедшей в 1941 году завоевывать Россию, мужество художника, сказавшего у себя на родине жестокую правду о конце этого похода,— да, это потрясло меня ранее всякой эстетики.

Ибо полемика, которую ведет сейчас Де Сантис по поводу своего фильма, далека от эстетики.

«Уважаемый господин министр!.. Мы, итальянцы, на том фронте по вине фашизма являлись агрессорами... Войну мы проиграли, а Советский Союз в ней победил... Должна же быть какая-то причина, что мы, итальянцы-агрессоры, ту войну проиграли, а подвергшийся агрессии Советский Союз ее выиграл!»

Мы вернемся еще к полемике Де Сантиса с критиками его фильма. Это не кинокритики. Спорит с ними Де Сантис не об искусстве. Спорит о том, что еще не вполне стало историей.

Что в этом споре утверждает Де Сантис? Правоту тех, кто защищает свою землю. Обреченность тех, кто явился сюда с «новым порядком», с пушками и виселицами.

Вне этого спора нам не понять ни смысла фильма в целом, ни той конкретной человеческой трагедии, которая ожидала обреченных на гибель героев его.

...Один из них был лудильщик из Рима, «столицы мира». Он до самого конца помнил, что он лудильщик из Рима и что отец сказал ему: «Вернись домой, сынок, а то всыплю». Еще он был чемпионом по ходьбе. И еще он должен был передать привет жене Джузеппе Санны, что живет в Чериньоле. Когда в декабре 42-го года их армия была разгромлена русскими и обезумевшие толпы немцев, румын, итальянцев стали метаться по заснеженной приволжской степи, Габриэлли решил, что эта война — свинство и обман, и тогда он пошел через степь к себе, в Италию... В Риме его ждал отец, кроме того, Джузеппе Санна просил его передать весточку в Чериньолу, и, кроме того, он, Габриэлли, когда-то занимался спортивной ходьбой.

Он замерз в степи через несколько километров— бывший лудильщик из столицы мира, и советская конница, хлынувшая на запад, не удостоила его удара саблей.

А в это время Джузеппе Санна отправился на восток сдаваться русским, он пошел, насвистывая «Интернационал», и был убит первым же залпом «катюш» из-за безмолвного русского горизонта.

А в это время полковник Сермонти, плача, обходил своих убитых солдат и срывал у них с шинелей личные номера, отдавая честь павшим. Русские автоматчики увидели эту странную фигуру, но вряд ли у них было время заметить его слезы — полковника быстро поставили в колонну одним из двадцати тысяч итальянских пленных, сдавшихся под Сталинградом.

Их обреченность в этой кампании была не просто трагедией отдельных людей в гигантской мясорубке современной битвы. Вторая мировая война ставила на грань уничтожения целые народы; это много страшнее. Их трагедия усугублялась еще и тем, что, обреченные, они несли в себе Италию, и вспоминали римские улицы посреди нескончаемой русской равнины, и говорили по-итальянски, на языке своего народа, но все это было иллюзией, а реальность была та, что они—оккупанты, что по во-

ле фашистских фюреров они топчут чужую землю, чужие города, чужую жизнь.

Их бытие здесь было иллюзорно. Они назывались «армия». Итальянская армия, вооруженная итальянским оружием и говорящая на итальянском языке. И было их в общем-то четверть миллиона — почти столько же, сколько впоследствии имела под ружьем вся Италия 1947 года. И они даже хотели поучить немцев, как надо драться с русскими.

Эта армия была разгромлена в несколько дней в декабре сорок второго; от нее остались жалкие группы, которые были частью расстреляны немцами через полгода под Львовом, частью увезены обратно в Италию. Война Муссолини против СССР сразу кончилась, потому что армия итальянцев оказалась на пути правого фланга советских войск, захлопывающих Паулюса в Сталинграде. Итальянская армия попала в длинный список уничтоженных частей. Война миллионов свершила свой суд.

Эта картина внутренне разномасштабна. Разноплановость ее при первом просмотре кое-где раздражает. Она кажется неровной, неоднородной. Блестяще сделанные солдатские сцены, потрясающие по глубине эпизоды военного быта сменяются эпическими панорамами военных действий, где многое выглядит вторичным и воспринимается, как иллюстрация. Мы ловим себя на мысли, что появление конницы из-за белого горизонта напоминает кадры из «Александра Невского» С. Эйзенштейна, и что залпы «катюш» слишком похожи на десятки аналогичных эпизодов из других военных фильмов, и что общий рисунок войны в картине Де Сантиса как-то чересчур хрестоматиен, и что слишком много тут общих мест, и слишком много натянутостей, как, например, в сцене со спрятавшейся в танке Сонькой (анекдотическая фигура этой путавшейся с немцами потаскушки совершенно выпадает из психологического стиля картины, и непонятно, зачем понадобилась для такой роли Татьяна Самойлова: в конце концов, изобразить эту нелепую на фоне снежной степи фигуру в модной шляпке могла любая технически грамотная статистка),— это все орнамент, элементы фона, никак не связанные прямо с той человеческой драмой, которая происходит в фильме и составляет смысл его.

Я не думаю, что ощущаемая в фильме несвязанность эпического материала с основным психологическим действием или очевидный кое-где стилистический разнобой — следствие того, что над фильмом работала смешанная итало-советская группа, и что авторов сценария было много, и что они были из разных стран. Напротив, сотрудничество наших и итальянских кинематографистов сделало фильм Де Сантиса максимально близким русской натуре — в тех пределах, в каких ее мог органически воспринять итальянский режиссер. Рука сценариста С. С. Смирнова чувствуется в точно написанных русских диалогах и репликах, как чувствуется работа советских военных консультантов в батальных сценах и работа мосфильмовских сорежиссеров Де Сантиса в точном абрисе русских интерьеров 41-го года. Россия показана в картине «Они шли на Восток» с максимальной, скрупулезнейшей достоверностью деталей.

Но за этими точными деталями прячется страна — огромная, нескончаемая, иномасштабная, героям Де Сантиса не понятная, теряющаяся где-то за пределами их взгляда и их сознания, как теряются за пределами их солдатского понятия о чести и долге контуры этой бесконечной войны.

— Эй, солдат, что там за рекой?

— Опять Россия! До Тихого океана.

В этом обмене репликами предвестье их трагедии. Здесь мир обозримый, здесь Габриэлли из Рима, Санна из Черињолы, здесь негодяй и фашист сержант Амальфитано, здесь честь солдата и честь национального корпуса и Италия в сердце, а там...

«Они шли на Восток»

«Они шли на Восток»

внешне разнородным, но, когда вдумываешься, сообщают его концепции новый драматизм огромной силы.

В основании этого сложного, подчас несоразмерного фильма, в самой сердцевине его лежит такое безошибочное понимание человеческой жизни, такое бескомпромиссно честное отношение к правде и такой кристальный гуманизм, что прощаешь все.

Джузеппе Де Сантис, «левофланговый итальянского неореализма», верен себе.

Мы узнаем его героев. В солдате Бадзокки, который не может спокойно видеть, как под дождем гибнет брошенная русская пшеница, мы узнаем крестьян из ранних фильмов Де Сантиса. И когда Джузеппе Санна, которому запретили поделиться хлебом с русским пленным, возмущенно говорит своему полковнику: «Хлеб был мой, а не Гитлера, не Муссолини... и даже не ваш, господин полковник»,— то мы узнаем эту наивность цельного человека, то самое естественное изумление, с которым Антонио Ричи, герой фильма Де Сика «Похитители велосипедов», пытался в этом катастрофическом мире поправить свои дела. «Просить помощи у немцев? — переспрашивает полковник Сермонти, когда его солдаты безуспешно атакуют мост через Буг.— Ни в коем случае! Мы возьмем мост сами!.. Немцы хотят перехватить у нас победу? Отсечь немцев пулеметным огнем!» Герои Де Сантиса и здесь неистовы в отстаивании своего достоинства; мы все время ощущаем в его новом фильме безмерную остроту драматизма, достойную автора «Рима, 11 часов».

Там Россия. Конца у нее нет. Размеров нет... Как и у этой войны, тасующей целые нации.

Мы, русские, видим снятую в фильме Россию не совсем так, как видят ее итальянцы. Мы дорисовываем картину по отдельным, точно найденным деталям. Мы-то чувствуем в этой бескрайности внутреннюю меру, и прежде всего меру страдания и героизма своего народа. И эти деревенские деды, сумрачно глядящие на оккупантов, и веснушчатая девушка, стоящая под расстрелом, и прищур партизана в пролетке — для нас легко вырастает из всего этого образ сражающейся родины.

Итальянские герои фильма смотрят в их глаза, как в глаза сфинкса.

Де Сантис строит фильм как бы в двух стилистических планах. Он знает: итальянцы принесли сюда смерть; возмездие неминуемо.

Его герои еще не знают этого.

Де Сантис хочет передать языком кино и то и другое.

Не отсюда ли стилистический разнобой: где-то за гранью сознания героев становится война в этой картине цитатой из эпической военной истории, отвлеченным фоном, на коем среди точно воспроизведенных деталей может мелькнуть и деталь курьезная, вроде той Соньки в танке. Самая условность соединения этих деталей в общий рисунок войны, самая безличность страшных картин Сталинградского побоища, кое-где растянутых и утяжеляющих вторую серию фильма, наконец, самая непознанность России, окружающей итальянцев со всех сторон,— все эти черты делают стиль картины Де Сантиса

Де Сантис — художник обостренного чувства цельности, художник, приемлющий человека лишь в его единстве с землей, с народом, с жизнью, — увидел своих героев оторванными от земли, от народа, от жизни. Земля расстилалась перед ними безмолвно и опустошенно, и им казалось, что русские «дерутся только с немцами»... Италия была далеко. Кругом была Россия: они шли в ней, как в пустоте. Их оживление, их шутки, их характеры никак не вписывались в то ледяное безлюдье, что ждало вокруг.

Кинокамера в этом фильме работает привычно: преобладают средние планы и та знакомая нам по итальянским фильмам неуловимая дружеская связь, соразмерность героя с интерьером, с вещами, его окружающими...

И вдруг — эти ломающие живой ритм бескрайние панорамы.

— Вспоминаю нашу родную Чериньолу,— гомонит Санна.— Тут тоже растут подсолнухи, как у нас за домом...

Боже мой, у них з а д о м о м! Де Сантис медленно поднимает камеру над подсолнечным полем, на краю которого стоит его герой. Мы видим ровное, бесконечное, безмерное море подсолнухов до самого горизонта... страшно становится за маленького человека из маленькой Чериньолы, попавшего на край этого недвижного океана...

Сами они еще не чувствуют этого. Они пробуют найти контакт с миром, и их веселость сжимает сердце. Они еще ищут земляков, они еще ничего не поняли. «Привет, ребята, кто тут из Рима?..» «Надо опередить немцев... Интересно, будет ли на том берегу ресторан?..» «Ты красотка! Если будешь в Неаполе, запомни мой адрес... Позвони перед тем, как прийти: 37-23...» — и мельтешат какие-то перья на шляпах, какие-то нелепые титулы «сверхотважных», и зовут в свидетели какого-то Януария, который должен спасти итальянского доктора на русской земле — игрушечные боги, крошечные планы, трогательно маленькие надежды. Ощущение игрушечности происходящего, нереальности всего этого похода на Восток тем сильнее, чем резче врубает Де Сантис в этот оживленный средний план почти символически огромные русские пейзажи. Парадокс в том, что малейшая попытка автора картины связать в каком-то соизмеримом действии фигуры своих героев с фигурами русской стороны сразу же отдает фальшью, как в эпизоде с той самой Сонькой в танке. И наоборот, чем обобщеннее входит в фильм Россия, тем точнее ощущаем мы тот трагический перепад планов, вне которого не понять внутренней драмы этого фильма.

Вот, словно по волшебству, возникает из-за горизонта туча и, клубясь, начинает расти на глазах, поднимаясь все выше и выше, и все никак не может закрыть бесконечно высокого неба, а закрыв, словно ночью, накрывает в одно мгновение всю бесконечную степь...

— Я не знаток России, что это такое? — испуганно кричит итальянец.

— Дурень, сейчас пойдет дождь...— успокаивает его другой, но они не могут успокоиться, потрясенные почти невообразимой мощью этой земли, простершей над ними крыло возмездия и еще не выпустившей по ним ни одной карающей пули.

Под этим неумолимым небом развивается в картине Де Сантиса драма людей, попавших сюда летом 1941 года.

Драма их благородства, обреченного стать либо жестокостью, либо фарсом.

Драма старых ценностей в стальном жерле нового века.

Господи, в этой войне они стараются «опередить немцев» так, как четыре века назад рыцари старались опередить друг друга в великодушии.

Когда немцы поручают им расстрелять «поджигателей завода», среди которых есть девушка, и итальянцы, после долгих угрызений совести, выстраиваются и дают залп, побледневшая девушка не падает: никто не выстрелил в нее.

Когда к полковнику Сермонти ночью является представитель от партизан и просит отправить к ним в отряд доктора — сделать операцию их раненому командиру — и обещает, что доктор вернется к рассвету, а сам он, пришедший сюда из отряда, останется у итальянцев как заложник,— полковник Сермонти, в обязанности которого входит немедленно повесить партизана, вместо этого оставляет заложника в штабе и... отпускает в отряд врача!

«Устав остается уставом... А врач всегда остается врачом...»

Образ полковника Сермонти — наибольшая удача картины. Простые итальянские солдаты, мобилизованные в восточный поход,— невольники режима, они не могут не знать, что их автоматы сеют смерть, но они могут сказать, что им, кроме их Италии, ничего не надо и что их пригнали в Россию, не спрашивая их согласия.

Полковнику кроме Италии нужна еще и истина. Он понимает больше своих солдат, его вина больше, и

«Они шли на Восток»

«Они шли на Восток»

потому его трагедия страшнее. Он — над солдатами, и в этом подобен автору, который возвышается над уровнем своих героев — рядовых участников кампании. Полковник знает больше и все равно не может ничего сделать. Неизбежен разгром, неизбежна катастрофа, потому что их война здесь неправая. Осознание трагедии лишь усугубляет ее. Играющий полковника Андреа Кекки создает трагический характер огромной силы. Мучительный изгиб бровей, горестность улыбки, смертельная усталость в каждом движении и нелепая, упрямая человечность. В этом характере в полную силу развернута трагедия старого гуманизма, которая в свое время позволила Росселлини создать два потрясающих характера: полковника Мюллера и «генерала делла Ровере»... Именно эта трагедия воплощена в образе полковника Сермонти: он мудрее всех своих солдат, и он самый обреченный из них уже одним сознанием обреченности.

Отпустить врача к партизанам! По джентльменскому соглашению! Можно представить себе всю невероятность этого происшествия, если вспомнить, что в «райхе» партизаны были в н е з а к о н а... Нелепость, невероятность поступка полковника Сермонти может сравниться разве что с невероятностью поступка самого партизана, явившегося за медицинской помощью к оккупантам э т о й войны...

Понимал ли сам Де Сантис почти неправдоподобную условность этого (да и не только этого) эпизода? Понимал.

«Появление в нашем фильме партизана, который приходит в лагерь врага, и всё его дальнейшее поведение противоречат хорошо известным нормам советских военных порядков во времена Сталина, да и не только тогда...»

Это из письма Де Сантиса министру обороны Италии Андреотти, тому самому Андреотти, который лет десять назад ласково предупреждал Витторио Де Сика, что его «Умберто Д.» — плохая услуга родине, и призывал его к «оптимизму» во избежание «разлагающего действия» его картин на подданных итальянского государства. Теперь, десять лет спустя, перед министром должен оправдываться Де Сантис; но отвлечемся от этой невеселой стороны дела: у министров специфическая логика в вопросах искусства; а тут перед нами — художник мирового значения, и о нем надо говорить иными, человеческими словами.

Разумеется, это не только условно — то, что происходит в картине,— это нелепо, это чудовищно. Де Сантис помещает своих итальянских «жантильомов» в страшную раму современной войны, где людей считают сотнями тысяч, не различая лиц... Он обреченно плетет свое кружево человечности, зная, что безжалостный, метящий им вихрь войны все равно сметет это кружево. И сметает каждый раз. И полковник Сермонти утром отправляет на виселицу честного партизанского заложника, потому что врач-итальянец из отряда не вернулся, хотя и спас там раненого командира и был доставлен партизанскими вестовыми обратно, но в двух километрах от итальянского штаба нарвался на немцев и был вслепую убит вместе с вестовыми; и, право же, полковник Сермонти не мог знать этого, и ему, с его понятиями о чести, трудно отвечать за стальной этот век, втянувший его в свою беспощадную войну.

И, может быть, нигде ощущение о б р е ч е н н о с т и человека не проявилось так ярко, как в сильнейшем эпизоде фильма — эпизоде с зайцем.

Было затишье перед последней битвой, в которой итальянская армия должна была погибнуть.

Между ощетинившимися линиями окопов по ничьей земле бегал заяц. По нему палили с двух сторон, пока кто-то из русских не попал. Далее произошло нечто невероятное: из русских окопов поднялся боец и отправился за зайцем... и в ту же секунду побежал к зайцу итальянец с другой стороны.

Нелепость, жуть и силу этой сцены передать на словах нельзя—это надо видеть, надо слышать крики: «Давай! Жми, Италия! Бросай винтовку!», «Сашка, жми!» — и азарт двух парней, бросивших винтовки и бегущих наперегонки, и этот олимпийский смех болельщиков под замершим над ними небом сталинградской степи... Они не добежали друг до

друга (хотя тогда как раз и произошло бы что-то ужасное) — нашелся в итальянском окопе фашист, сержант Амальфитано, нашелся убежденный, прицелился и пробил пулей русского. И смех оборвался в русском окопе. И последний раз мы увидели лицо итальянца, который замер посередине снежного поля, около этого зайца и около убитого русского, и, обернувшись к востоку, стал ждать выстрела.

Понимали ли они, что виноваты?

Нет. Гитлер. Муссолини, начальство... только не они сами. Они невольники.

Были ли они виноваты?

Да. Потому что время не спрашивает, хочешь ли ты взять от его щедрот. Ты берешь — и все. Ты едешь в чужую страну, топчешь чужую землю, ты стреляешь.

Тогда отвечай перед временем. По тому же самому счету. По тому же безжалостному закону общего возмездия.

Категория «вины», фигурирующая в старинных уложениях, оказалась не применима к двадцатому веку. Век мыслит иными масштабами. Век мыслит миллионами.

Но есть возмездие, и справедливость есть.

Они все были убиты, эти веселые и добрые парни: и лудильщик из Рима, и строитель из Чериньолы, и батрак из Катаньи. Они все были обречены, хотя вряд ли они точно знали, были ли они виноваты. Они были обречены, и это ключевой пункт нравственной концепции фильма Де Сантиса.

Как же им вести себя? — спрашивает Де Сантис. Их всех одинаково убьют: и подлецов и честных. Быть людьми?..

При условии абсолютной обреченности и в том и в другом случае?

На этот вопрос и отвечает Де Сантис сегодня, в 1965 году.

Да. Быть людьми. Людьми, а не слепым орудием в руках фашистов!

Да. Врач все равно остается врачом!

Да. Быть людьми вопреки всему, даже без всякой надежды на искупление, от одной только совести, да, да, да, хотя бы и от одной только совести!

Это сложный фильм. Сложный по материалу, по масштабам. И неровный от этой сложности.

И судьба у этого фильма сложная. При его появлении одна из итальянских газет с грустным юмором перечисляла ярлыки, уготованные автору: «пораженческие настроения, оскорбление мундира»... Так было с фильмом «Чувство» Висконти, потом с «Большой войной» Моничелли, потом с фильмом Коменчини «Все по домам». Теперь настал черед картины Де Сантиса...

Упаси нас боже вести спор на этом уровне. Мы потрясены фильмом большого итальянского ху-

«Они шли на Восток»

дожника не просто потому, что в вопросе о чести мундиров был он объективен (а он был действительно объективен).

Честь человека, оставшегося человеком в самой трагедии, неизмеримо дороже нам всяких других специальных понятий о той или иной чести.

●

В разгар съемок Де Сантис записывал в дневник:

«Я приехал в Москву с небольшой группой итальянцев... и самонадеянным желанием рассказать о том, как воевали, ненавидели, любили, убивали, погибали и отступали те несчастные итальянские солдаты, которых фашисты... бросили на русский фронт... Мне хотелось рассказать об этом со всей осторожностью, уважением к фактам, верностью исторической правде, скромностью и человеческим состраданием, которых требуют еще не зажившие раны, нанесенные последней войной не только нам, итальянцам, но прежде всего советскому народу».

Тревожность этих записей понятна: Де Сантис знал, сколь сложна, сколь обоюдоостра избранная им тема. Только правда могла решить эту тему, правда более высокая, чем понятия о чести того или иного мундира, правда народа, отстаивающего свою землю.

Теперь мы можем сказать: эта правда есть в фильме.

Тому доказательство — гнев должностных лиц. И успех фильма у тех, кто мерил ту войну шагами.

По обе стороны фронта.

И. ВАЙСФЕЛЬД

Сюжет и действительность

Работа над сценарием и фильмом — это не только отбор впечатлений, наблюдений, фактов, но и их сопоставление, сталкивание, движение, создание нового художественного единства, способного передать мысли, настроение авторов, их отношение к жизни. Даже художник, который специально не занимается теоретическими изысканиями, ощущает остроту, выразительность таких сопоставлений.

В 1939 году В. Вишневский посмотрел картину «Испанская земля» Э. Хемингуэя и Й. Ивенса (США, 1937). Он написал об этом:

«Потрясающая трагическая правда жизни — какая-то остраненная тоска и печаль».

Правду жизни художники выразили во всем строе произведения и в каждом его кадре, в соединениях отдельных планов.

«Очень хорошо,— продолжает Вишневский,— у Хемингуэя и Ивенса даны вторые, третьи и проч. планы жизни. Строят баррикады, а рядом равнодушная очередь в лавке. А еще дальше трамваи и проч. Лежит в вестибюле убитый, кругом стекло, мимо проходят, подъехал велосипедист-курьер, сошел ловко, профессионально, обошел убитого и пошел по делу... Именно так в жизни сплетаются тысячи мелочей и крупных дел».

Сопоставления, сталкивания поворачивают материал, высекают искру мысли.

Во второй серии картины «Балтийское небо» после того, как в сознании зрителя прочно запечатлелся образ осажденного города, сжавшегося, собранного, привыкшего к смертям от пуль, голода и холода, с пустынными улицами, где только иногда мелькнет человек или провезут санки с умершим,— после всего этого следует такой кадр. Люди, сжившиеся с пустотой проспектов, с тишиной ожиданий разрыва снаряда, вышли на уборку дороги. Неожиданно они слышат забытый звук: веселый, дребезжащий, легкий, неправдоподобно близкий... звонок трамвая! Все бросают лопаты, застывают: правда ли? Мы слышим звук, и из-за поворота появляется и само чудо, невероятное, прекрасное, вдохновляющее: настоящий, живой, все приближающийся, звенящий и покачивающийся на ходу трамвай. Ликование, крики восторга, шум и звон видавшего виды старомодного трамвая — все это сливается воедино, рождает особый подъем. Столкновение кадров войны, осады с тем, что символизирует перелом, приближение победы, подсказано самой действительностью, но создано мастерством, воображением писателя, участника событий, и режиссера, который сумел в этом кадре передать ощущение времени.

Обратимся к художественному опыту мастера кино другой страны, который прошел противоречивый путь в искусстве, когда то отдав дань сюрреализму,— Бюнюэлю. Его однажды спросили, верны ли «обвинения его в реализме»? Он ответил, что он реалист и его задача — видеть мир новыми, свежими глазами.

Он привел пример:

— Что найдешь более реалистическое, чем, скажем, женская туфля? Но если поставить ее на стол в элегантном ресторане, весь образ становится необычайным.

Этот незамысловатый пример заставляет задуматься.

В сущности, обычный предмет художник рассмотрел в необычном «контексте». Вне обыденной функции.

В сопоставлении нет завершенности, но оно возбуждает воображение, ведет к другим сопоставлениям. Они видны художнику настолько, что он осмеливается произнести обязывающее слово о б р а з, да к тому же еще н е о б ы ч а й н ы й!

В картине «Человек № 217» показывается советская девушка в плену у немецких фашистов. Она вдали от родины. Совсем недавно девушка училась, мечтала, ею увлекались. Страшно далеким, совершенно недоступным кажется ей этот мир, где все

прекрасно, все, включая детские огорчения, несуразности. Как это передать? Авторы резко переносят действие из каземата заключенной на довоенный выпускной бал школьников. Героиня кружится в вальсе в паре с юношей.

Кружится в паре... Пока это только общее место (которое почему-то пришлось по вкусу десяткам авторов современных сценариев), но дальше событие укрупняется.

Действующим, активным элементом сюжета становится все та же... туфелька. Она тесна. Танцевать трудно. С каждой минутой все труднее. Но не хочется нарушать атмосферу танца, движения, восторга. Наконец терпеть становится невыносимым. Девушка останавливается, юноша возле нее. Туфля снята, больше не жмет ногу. Девушка прыгает на одной ноге. Смешно. Легко. Радостно.

И снова резкий переход к камере фашистской тюрьмы. Ужасные рубища... Мрак...

Здесь сталкиваются эпоха с эпохой. Мир с войной. Справедливость с насилием. И столкновение дается через контрасты фактур, через «войну» вещей. Напоминание об обычном предмете в мирном светлом быту советской школьницы, о житейской неловкости с поразительной реальностью очерчивает ее сегодняшнее состояние, ибо, как верно заметил Довженко о сценарии «Земля», «сами факты всегда выглядят так или иначе, в зависимости от того, куда они нацелены».

Дзаваттини однажды сказал, что он хотел бы создать фильм о девушке, покупающей пару туфель. Понаблюдать, проследить часы ее дня. Случайное происшествие, ничем не примечательное, должно было раскрыть п р и м е ч а т е л ь н о е.

Я мог бы продолжить обзор «эволюции» обыкновенной женской туфли. Напомнить, например, о том, как Протазанов в немой картине «Сорок первый» сопоставил одеяние Марютки (и обувь в том числе) с одеянием пленного офицера. Это помогло не просто показать поединок людей противоположных социальных миров, но и передать наше, революционное представление о красивом и некрасивом. Красивой, действительно прекрасной была Ада Войцик в роли Марютки, а холодную, условную, мертвенную претенциозность офицерского представления о внешнем блеске великолепно передал актер И. Коваль-Самборский.

Можно было бы напомнить и о тонком сарказме молодого Чаплина, которому в картине «Парижанка» тоже понадобилась дамская туфелька. Помните, там любовница бежит за ожерельем, небрежно выброшенным в окно ее богатым покровителем. Чаплину надо было показать, что ее «бунт» против своего любовника мнимый, что она пойдет на любое унижение, лишь бы остаться у него. Женщина вырывает ожерелье у подхватившего его бедняка, и в этот момент... ломается каблучок ее драгоценной туфельки. Прихрамывая и вызывая этим насмешливые взгляды любовника, она приближается к дому, из которого только что хотела бежать.

И здесь особый взгляд на вещь, выведенную из ее обычного восприятия, обнаруживает за незначительным значительное, за простым — сложное.

Возникают двоякого рода связи: движение событий во времени (скажем, выброшено ожерелье, его подбирают, ломается каблучок и т. д.) — это по «горизонтали», а по «вертикали»: взаимодействие бытового факта с его экранным воплощением. Житейское наблюдение, факт видоизменяется, переосмысливается.

В процессе создания произведения искусства вступает в строй своеобразный двигатель внутреннего сгорания. Он перерабатывает одну энергию в другую. Возникает новая двигательная сила (речь идет, разумеется, о подлинном творчестве, а не о его суррогатах).

Художник нарушает привычные связи между предметами, между людьми, между людьми и средой, чтобы передать их в обостренно выразительной сущности. Отношение факта сырого и художественно переработанного — это отношение руды и металла. Раскаленной руды и раскаленного металла.

Как видим, изменения и количественные и к а ч е с т в е н н ы е.

Образ не вакуум, отделяющий действительность от зрителя или читателя, а высший и сложный узел связей и переходов жизненных явлений в новое качество.

На экране образность специфична. Искусство кино — самое «натурное» (схематически рассуждая: видишь предмет, фиксируешь его на пленку), но оно обладает своей условностью.

Кино не может рассматриваться как искусство лишь непосредственной фиксации окружающей обстановки, как искусство простого репродуцирования. Фотографию тоже долгие годы считали воплощением бесстрастия, безэмоциональности, безыскусственности (сначала она действительно не была искусством). Теперь многим, если не всем, ясно, что неправильно говорить: «бесстрастно, как фотография». В выборе ракурса, освещении, степени резкости выражается отношение снимающего к снимаемому, возникает тот или иной ассоциативный ряд, затрагивающий наши чувства и мысли, вызывающий у нас определенные образные представления.

Нечего и говорить, что сказанное о фотографии в еще большей мере относится к кинематографу. Даже самый ортодоксальный приверженец съемки всего, что попадет в объектив аппарата, так или

иначе отбирает объекты съемки, приближается или отдаляется от них, уже одним этим передавая свое отношение к изображаемому.

Что означает отбор? Известное ограничение: хотя бы рамкой кадра, укрупненной съемкой одного объекта, более общей — другого. Жестко ограничивается или же совсем «кашируется», отбрасывается второстепенное. Это ограничение вместе с тем окно в мир. По крупному плану человека можно представить себе всю человеческую фигуру. По поведению одного персонажа — другого (например, в картине «Адрес неизвестен» мужа брошенной женщины) и т. д. «Ограничение» — это одновременно и громадное обогащение.

Сюжет — концентрация внутренних и внешних связей, объединяющих образную систему сценария и фильма. «Двигатель внутреннего сгорания» фильма образует новую энергию при помощи сюжета.

Об этом приходится говорить потому, что очень часто дают себя знать разномастные упразднители образной системы кино, его драматургии.

Одни говорят, что надо снимать непредвзято: то, что видишь, то, что попадается, — это-де избавит от фальши, искусственности.

Другие говорят, что единственной реальностью является сам художник. Неконтролируемое изображение его внутреннего состояния — единственный предмет фильма. В этой связи искажается роль зрителя. Его обожествляют и, как полагается божеству, возвеличивают. На него возлагают непомерные надежды. Он-де и вдохнет идею в произведение, он сам своим воображением создаст мысленный сюжет и т. д. Верна мысль о том, что зрителя нельзя рассматривать как пассивное начало, что его надо захватывать зрелищем, в какой-то мере превращать в друга, «соучастника» художника. Эта прекрасная мысль до предела вульгаризируется. Нам предлагают погрузиться в самую банальную мистику.

Есть еще одна, так сказать, стихийная форма ликвидации, умаления образности киноискусства. Ее носители, часто вполне добросовестные авторы,— наши друзья и товарищи. Они просто переносят в сценарий и на экран дневниковые наблюдения, сценки, заметки. Мастера в прозе или очерке, они не овладели искусством преобразования одной «энергии» в другую, искусством драматургии фильма в высоком смысле этого слова. Показательный пример — «Большая руда». Полнокровные прозаические произведения не выдерживают огня драматургических испытаний и превращаются поэтому в простые соединения эпизодов разного качества. Таким — стихийным — путем размывается образная основа кинопроизведения. Кино выделяется, выламывается из общелитературной и театральной реалистической традиции, изолируется оно и от развития теоретической мысли в области искусства.

Для больших революционных художников характерны глубокий интерес к эстетике, мучительные поиски рабочей формулы, эстетической гипотезы, помогающей в творчестве.

●

Станиславскому принадлежит термин «сверхсознание». Впоследствии он снял его и заменил понятием «подсознание». Станиславский писал, что «сознательные плоскости пьесы и роли, точно пласты и наслоения земли, песка, глины, камня и проч., образуют земную кору и опускаются все глубже и глубже. И чем дальше они уходят в душу, тем более они становятся бессознательными. А там, в самой глубине души, точно в центре земного шара, где бушует расплавленная лава и огонь, кипят невидимые человеческие инстинкты, страсти и проч. Там — область сверхсознания, там — жизнь дающий центр, там — сокровенное «я» артиста-человека, там — тайники вдохновения. Их не сознаешь, а только чувствуешь всем своим существом... При этом познаются (чувствуются) предлагаемые поэтом обстоятельства для того, чтоб после почувствовать (познать) среди оживших обстоятельств истину страстей или по крайней мере правдоподобие чувствований. От вымышленных чужих обстоятельств — к собственному живому подлинному чувству».

«Сверхсознание» понадобилось Станиславскому для того, чтобы раскрыть непознанные стороны действительности, найти тот угол зрения, который острее выявит скрытые мотивы поведения людей, их внутренние переживания.

Брехт-теоретик выдвинул термин о т ч у ж д е н и е.

Сам Брехт так объяснял это понятие.

«Эффект отчуждения»,— говорил он,— состоит в том, что вещь, которую нужно довести до сознания, на которую требуется обратить внимание, из привычной, известной, лежащей перед нашими глазами, превращается в особенную, бросающуюся в глаза, неожиданную... Чтобы знакомое стало познанным, оно должно выйти за пределы незаметного».

«Когда ученик видит,— приводит пример Брехт,— как его учителя притесняет судебный исполнитель, возникает «отчуждение»; учитель вырван из привычной связи, где он кажется «большим», и теперь ученик видит его в других обстоятельствах, где он кажется «маленьким».

«Чтобы мужчина увидел в своей матери жену некоего мужчины, необходимо «отчуждение»; оно, например, наступает тогда, когда появляется отчим».

(Этот пример Брехта можно проиллюстрировать повестью и фильмом «Сережа»: появление в доме Коростылева заставило мальчика пережить своего рода «отчуждение».)

Другой пример, приводимый Брехтом. «Отчуждение» автомобиля может возникнуть в том случае, если мы, давно уже пользующиеся современной машиной, вдруг сядем в старую фордовскую модель; тогда мы снова услышим взрывы: да ведь это двигатель внутреннего сгорания! Мы снова начнем удивляться, что такая повозка, да и вообще какая бы то ни было повозка может передвигаться без помощи лошади — словом, мы начнем понимать автомобиль как нечто чуждое, новое, как конструктивное достижение, то есть как нечто неестественное.

Брехт приводит определение автомобиля, данное эскимосом: «бескрылый, ползающий по земле самолет» — так эскимос «отчуждает» автомобиль!

Как применять «эффект отчуждения» к актеру? На этот вопрос Брехт отвечает так: «Актер должен читать свою роль, сохраняя по отношению к ней удивление и стремление возражать... Прежде чем запоминать слова роли, он должен запомнить, чему он удивлялся и по поводу чего возражал. Именно эти моменты должны быть отражены в его исполнении».

Брехт не считал возможным допускать на сцене полное перевоплощение в изображаемый персонаж. Актер не Лир, не Гарпагон, не Швейк, он этих людей показывает.

«Он передает их высказывания со всей возможной естественностью, он изображает их манеру поведения, насколько это ему позволяет его знание людей, но он отнюдь не пытается внушить себе (а тем самым и другим), что он целиком перевоплотился. Актеры поймут, что́ именно имеется здесь в виду, если в качестве примера игры без полного перевоплощения привести игру режиссера или другого актера, который показывает какое-нибудь особо трудное место роли».

Брехт стремился вывести изображаемое явление из привычного ряда, посмотреть на него под новым углом зрения, позволяющим зрителю анализировать.

Здесь я не буду касаться другого вопроса — о перевоплощении, Брехт-теоретик его отрицал. Практически Брехт широко применял в своей режиссерской работе перевоплощение, ибо в чистом «ортодоксальном» виде «эффект отчуждения» мог бы привести к рационализму, ослабляющему или даже исключающему эмоциональное восприятие.

В действительности зритель брехтовского театра и логически оценивает представление, как это сформулировано было Брехтом в связи с его теорией «эпического театра» и «эффекта отчуждения», и сопереживает, эмоционально воспринимает действие; объясняется это тем, что актеры его театра не только сопоставляют себя с образом, но и — в ходе исполнения роли, в какие-то важные моменты — перевоплощаются.

В 1963 году мне довелось посмотреть в Берлине все спектакли театра «Берлинер ансамбль», созданного Брехтом, и на всех спектаклях, в том числе поставленных еще Брехтом, зритель проявлял не только способность к логическому анализу поведения персонажей, мыслей драматурга, но и откликался эмоционально.

Но не противоречия или спорные моменты в теории и практике Брехта привлекают сейчас наше внимание, а то, как связывается понятие «отчуждение» с проблемой: искусство и действительность.

Как у Станиславского «сверхсознание», так и «эффект отчуждения» выражает активность художника, его страстное желание отобрать то или иное явление из потока жизни, осветить его по-новому, открыть широкий простор творческой фантазии.

Отчуждение означает отдаление. Отдаление понадобилось Брехту для того, чтобы приблизиться к «отчуждаемому» факту.

Возникает диалектическая формула, которую можно выразить так: объект — отдаление — приближение — возникновение нового качества (образа).

В связи с разбираемым вопросом вернемся к старому термину остранение.

Виктор Шкловский в «Жили-были» рассказывает, как в «Опоязе» относились к остранению.

Символисты требовали от вещи многозначности (вот откуда, кстати, ведет родословную мистическая «многозначность» у иных современных теоретиков кино!). Символисты придавали поэзии мистическое значение, говорили о стихах как о «волховании звуками».

«Мы же,— пишет Шкловский, —говорили: хорошо волхование.

Займемся же вопросом волхования как этнографы, посмотрим, какой закон заклинаний, как они организованы, на что похожи».

На нескольких страницах писатель восстанавливает историческую атмосферу, в которой возник спор об остранении, рассказывает о сущности задачи, о понимании остранения Л. Толстым, о новом отношении к предмету, о его более ощутимом восприятии, которое создавало искусство. Анализ борьбы вокруг остранения, данный Виктором Шкловским, включает и разбор того, что было понято неверно:

«И тут я начал доказывать, что искусство развивается вне зависимости от чего бы то ни было.

Таким образом, будучи эмпирически прав, будучи

прав в своей борьбе с символизмом, в борьбе с махизмом, будучи прав в физиологической основе явлений, я принял временную связь форм искусства, не похожих друг на друга, за причинную связь».

Было бы по меньшей мере удивительным на этом основании преподносить остранение в подарок какой-либо литературной группировке. Не от студий, салонов и формалистических школ, а от Льва Толстого ведет свое начало остранение.

В наше время хрестоматийно очевидной является мысль, что действительность предстает более ярко, неожиданно, отчетливо, если она воспринимается с необычайной точки зрения.

Мы хорошо помним, каким предстает мир у Толстого в восприятии Холстомера:

«То, что они говорили о сечении и о христианстве, я хорошо понял,— но для меня совершенно было темно тогда, что такое значили слова: своего, его жеребенка, из которых я видел, что люди предполагали какую-то связь между мной и конюшим. В чем состояла эта связь, я никак не мог понять тогда. Только гораздо уже после, когда меня отделили от других лошадей, я понял, что это значило. Тогда же я никак не мог понять, что такое значило то, что меня называли собственностью человека. Слова: моя лошадь, относимые ко мне, живой лошади, казались мне так же странны, как слова: моя земля, мой воздух, моя вода... Многие из тех людей, которые меня, например, называли своей лошадью, не ездили на мне, но ездили на мне совершенно другие... Есть люди, которые женщин называют своими женщинами или женами, а женщины эти живут с другими мужчинами. И люди стремятся в жизни не к тому, чтобы делать то, что они считают хорошим, а к тому, чтобы называть как можно больше вещей своими».

«Странное» звучание слов, непонимание их Холстомером обнажало алогизм, несостоятельность, противоестественность собственнического мира.

Автоматизм царского суда и тюрьмы в столкновении с трагической судьбой Катюши в «Воскресении» представал с особой силой. (Кинематограф попытался это передать в звуковой двухсерийной картине М. Швейцера «Воскресение», но обстоятельность кинематографического изображения при всей талантливости режиссерских и актерских находок не передавала масштаба мысли художника.)

Как и в отношении Брехта, здесь также нас должна интересовать проблема отдаления от действительности или приближения к ней для постижения ее.

Толстовские «отдаления» привели его к гениальным проникновениям в самые сложные явления как политической жизни современного мира, так и тончайших переходов в психологическом состоянии отдельного человека.

Шкловский в «Жили-были» в связи с остранением рассказывает о Павлове, о его взглядах на первую и вторую сигнальные системы.

Первая сигнальная система, то есть впечатления, ощущения, представления об окружающей внешней среде, исключает слово «видимое и слышимое». Слово составляет вторую, специально нашу сигнальную систему, будучи сигналом первых сигналов.

Павлов говорил, что многочисленные раздражения словом, с одной стороны, удалили нас от действительности, и поэтому мы постоянно должны помнить это, чтобы не исказить наши отношения к действительности; с другой стороны, именно слово сделало нас людьми.

Не подлежит сомнению, по мнению Павлова, что основные законы, установленные в работе первой сигнальной системы, должны также управлять и второй. Системы эти взаимосвязаны.

Мы видим, что Павлов изучал диалектику удаления от действительности для понимания ее истоков.

Современные мастера кино и теоретики сейчас часто говорят примерно так: для того чтобы искусство было подлинным, уберите все преграды, в том числе и сюжет, снимите то, что видите, покажите на экране непредубежденный, неорганизованный, нескомпонованный ход событий, фактов или путаницу инстинктивных побуждений без всякого отбора, без всякого влияния логической позиции автора, без всякого вторжения социальных мотивов в характеристику психологического состояния персонажа и т. д. и т. п.

Мы на это можем ответить, опираясь на исторический опыт реалистической литературы и киноискусства, что такое «приближение» означает в действительности удаление от человека, от его реальной борьбы.

Голливудская эстетика в ее «чистом» виде до сих пор заявляет о своем неприятии подобного подхода к художественному кино. Она по-прежнему продолжает линию «сюжетного» кинематографа, строго организованного, активно воздействующего на зрителя и т. д., но в этой эстетике Голливуда действует сложная система недоговоренностей, торможения действия и его полной приостановки у порога правды, мнимой критики пороков капитализма, таких, как расизм, милитаризм, как якобы преодолимых и преодолеваемых в рамках существующего общественного строя, и т. д.

В таких произведениях, как «Великолепная семерка», эта система «торможения», мнимой правды, ласкающего реализма выражена с достаточной отчетливостью и профессиональным блеском. Но она

тоже, только по-своему, приводит к «удалению» от действительности через ее мнимое, фальшивое признание.

Сюжет представляет собой один из способов художественного освоения мира. Заметим — художественного. Как будто бы очевидная истина. Но художественность признается далеко не всеми. Как мы видели, в освобождении от нее иные видят освобождение от неправды, искусственности и т. д.

Иные — это не только гоняющиеся за модой киножурналисты или развязные молодые люди из французской «новой волны», но и талантливые мастера кино. Речь идет о более серьезном. О заблуждении, обозначающем (в случае его победы) отторжение зрителя от эмоционально-образной сферы духовной жизни и тем самым крайнее понижение интеллектуального уровня киноискусства, его искусственное отторжение от политической жизни современного общества.

Наш спор не новый.

Сейчас, вспоминая основоположников и классиков советского и мирового кино, подчас стирая грани и различия, мы называем подряд, скажем, Эйзенштейна и Вертова. Но они спорили друг с другом! Спорили, правда, как друзья и соратники, но каждый из них искал наилучшее решение революционных задач нового искусства.

Эйзенштейн, говоря о задачах фильма «Стачка», вышедшего на экраны в 1924 году, в свое время писал:

«Не отрицая известной доли генетической связи с «Киноправдой» (из пулеметов стреляли равно и в феврале и в октябре — разница в кого!), ведь и она, подобно «Стачке», пошла от производственных хроник, тем более считаю нужным указать на резкое принципиальное различие, т. е. разность метода. «Стачка» не «развивает методы» «Киноправды» (Херсонский) и не есть «опыт прививки некоторых методов построения «Киноправды» к художественной кинематографии» (Вертов). И если во внешней форме построения можно указать на некоторую схожесть, то как раз в наиболее существенной части — в формальном методе построения — «Стачка» есть прямая противоположность «Киноглазу».

Эйзенштейн резко восставал против ранних односторонних и во многом наивных теоретических построений «Киноглаза».

В некоторых декларациях Вертов, если схематизировать его позицию, как бы отказался от организации, выявления, отбора снимаемого материала, считая, что все это от лукавого. Сначала не сознавая этого теоретически, а затем уже и сознавая это, Вертов просто применял иные способы творческого исследования жизни, методы оригинальные и в конечном итоге оказавшиеся в высшей степени плодотворными и важными для мирового киноискусства. Известное расхождение между декларацией и сущностью революционного творчества Вертова тонко уловил Эйзенштейн в той же статье о «Стачке».

«Такое легкомыслие ставит киноков в довольно смешное положение, так как, формально разбирая их работу, приходится установить, что работы их очень и очень принадлежат к искусству, да еще к одному из наименее идеологически ценных выражений его — примитивному импрессионизму».

«...Вертов берет от окружающего то, что его впечатляет, а не то, чем он будет, впечатляя зрителя, перепахивать его психику».

Сделаем скидку на полемический запал Эйзенштейна-спорщика, останется самое существенное — необходимость активного вмешательства в жизнь, вторжения в изображаемые миры для того, чтобы в конечном итоге вторгнуться в миры зрительских аудиторий и повести их за собой.

Эйзенштейн, воюя против наивного киноимпрессионизма, вероятно, был убежден, что навсегда сокрушил его. Где там! Он возрождается то в старом, то в новом обличье.

Над памятью некоторых наших исследователей тяготеют воспоминания о давно прошедших дискуссиях, отмечавших ошибки, действительные и мнимые, то одного, то другого эстетического понятия — и сверхсознания, и отчуждения, и остранения. Сверхсознание заключало опасность преувеличения роли инстинкта. Оборотная сторона отчуждения — рационализм, схематизирование образов. Остранение тоже может быть понято формалистично, бескрыло. (Фильм, в котором события показываются с точки зрения детского восприятия, можно признать «остраненным», но «детское» остранение порождало и талантливый фильм «Сережа» и целую серию штампованных, нередко нарочитых, манерных картин, где появление ребенка как главной фигуры действия не обогащало произведения.) Но искажения и ошибки на путях активного исследования действительности могут остановить только робких или равнодушных.

Сюжет — категория исторически конкретная. Он не может свободно перекочевывать со своими наборами готовых приемов из искусства одного класса в искусство другого: процесс познания реальности в ее конкретных проявлениях с определенных идеологических позиций меняет структуру сюжета.

Художественное кино начало свое развитие с появлением трех типов сюжетов, полученных в наследство от литературы, театра, эстрады. Сюжет

мелодраматический, сюжет детективный, сюжет комический.

На заре кинематографа они представали на экране чаще всего в чистом виде: чистая мелодрама, чистый детектив, чистая комическая.

В освоении этих жанров была достигнута известная ступень оригинальности, художественной органичности (скажем, в мелодрамах Гриффита или в американских вестернах, в комических с Монти Бенксом или Патом и Паташоном).

Еще в рамках буржуазного кинематографа делались отчаянные попытки вырваться из плена этой сюжетной инерции. На этом пути художники иногда претерпевали катастрофу, как, например, Гриффит в «Нетерпимости», из-за идеологического эмпиризма и социологической беспринципности. Но одновременно осуществлялись замечательные новаторские открытия, например в «Золотой лихорадке» Чаплина.

Историческая задача разрушения сюжетных стандартов буржуазного киноискусства и нахождения новых путей в разработке сюжета выпала на долю советского кино — это общеизвестно.

Выступив в роли глашатая нового мира, революции, освобождающей человечество от системы капиталистических отношений и колониального рабства, это искусство изменило понятие о герое экрана и о «фотогеничности» снимаемых объектов. Советское кино показало новые связи человека с действительностью, и поэтому даже произведения, которые воссоздавали не коллектив, не массу, а индивидуального героя, продемонстрировали новое понимание характеров и событий в произведении киноискусства, новое представление о жанрах кино.

Сама задача требовала иных сюжетных концепций.

Однако было бы неправильно сводить все к о т н о с и т е л ь н о с т и сюжетных структур, к зависимости сюжета лишь от индивидуальных, неповторимых моментов.

Существуют определенные о б ъ е к т и в н ы е закономерности, которые многие буржуазные художники, в силу их классовой ограниченности, в силу искаженности их эстетических позиций, не могли правильно понять и подчинить достойным жизненным и эстетическим идеалам.

Первейшее место среди этих объективных закономерностей, лежащих в основе сюжетостроения, занимает драматический конфликт — противоречия, столкновения, их движение, развитие, единство.

Было бы легкомысленным упрощением механически переносить философские положения в живую творческую практику каждого художника. Но это не мешает нам видеть известную общность конечных задач, стоящих и перед философией и перед художественным познанием действительности.

Ленин писал:

«Условие познания всех процессов мира в их *«самодвижении»*, в их спонтанейном развитии, в их живой жизни, есть познание их, как единства противоположностей. Развитие есть «борьба» противоположностей».

Ленин писал о раздвоении единого на взаимозаключающие противоположности и о взаимоотношении между ними. Только это, подчеркивал Владимир Ильич, «дает ключ к «скачкам» к «перерыву постепенности», к «превращению в противоположность», к уничтожению старого и возникновению нового».

Я приведу еще одну выписку из Ленина, чрезвычайно важную для понимания драматического конфликта.

«Таким образом в л ю б о м предложении можно (и должно), как в «ячейке» («клеточке»), вскрыть зачатки всех элементов диалектики, показав таким образом, что всему познанию человека вообще свойственна диалектика».

Ленинское понимание развития как единства противоречий означает бесстрашное исследование всех сторон действительности, глубокое проникновение в суть сложных вопросов общественной и индивидуальной жизни. Бесстрашие требует от автора высшей концентрации его духовных сил, полного проявления его жизненного и художественного таланта, широты кругозора. Понимание противоречий, данное Лениным, открывает безграничные перспективы в познании мира, человека, оно увлекает художника.

Драматический конфликт, таким образом понятый, является душой сюжета, влияет на все составные элементы произведения в целом.

Коммерческий кинематограф в его современном обличии вовсе не отрицает драматического конфликта. Приведу один пример.

Картина Креймера «Безумный, безумный, безумный, безумный мир» начинается с эпизодов на автомобильной дороге, когда четыре машины, ведомые людьми, охотящимися за кладом в 36 тысяч долларов, готовы сбить друг друга, уничтожить. Сталкиваясь с малейшим препятствием на пути получения неожиданно замаячившего на горизонте богатства, они теряют рассудок. Они на грани безумия. Но грань эту герои Креймера не переходят. Как только обнажается нечто серьезное, вступают в силу великолепно применяемые приемы кинематографической выразительности; изображение духовных противоречий заменяется блестяще снятыми кинематографическими столкновениями. Набор драк, автомобильных катастроф, рушащихся зданий, разбитых лиц и т. д. и т. п., вероятно, превосходит в этой картине количество подобных происшествий

в любой другой картине. Два с половиной часа перед нами дороги, дороги, дороги, машины, машины, машины... Боящихся автомобильной качки может укачать, не боящихся — охватывает ощущение однообразия, но затем возникает более серьезный вопрос: не облегчаются ли здесь драматические конфликты шекспировского накала?

В картине «Безумный, безумный, безумный, безумный мир» режиссер выступает как бы в роли носителя общественной «самокритики» капиталистических пороков. Но метастазы злокачественной опухоли он лечит пирамидоном. Разумеется, картина, созданная незаурядным режиссером, далека от стандартов «ласкающего реализма», ибо традиционный ласкающий реализм — это сознательная лакировка буржуазной действительности. Не закрывая глаза на изъяны и пороки, художник в то же время создает ощущение их несущественности, незначительности. Здесь «приближение» к подлинной действительности означает такое отдаление от нее, что это искажает контуры изображения, историческую перспективу.

«Упразднением» жизненных драматических конфликтов — пусть с других позиций, в облачении марксистской фразеологии,— занимается вульгарно-социологическая разновидность субъективизма в эстетике.

Объявляя себя непримиримым врагом буржуазного искусства, догматизм на деле нивелирует характеры и противоречия, воздвигает преграды между действительностью и экраном.

Вторая объективная закономерность сюжетостроения связана с пониманием человека в современном обществе и, соответственно, с пониманием места героя в системе взаимосвязей, образующих драматургию кинопроизведения.

Пафос советского киноискусства составляет изображение человека в его общественных связях, изображение того, что мы обозначаем привычным термином «положительный герой». Этот термин потерял свою первоначальную свежесть, нередко ассоциируется с тем ублюдочным героем схематических картин, которые ставились ремесленниками или сознательными сторонниками догматизма в кино. Но суть не в термине, а в том, что в социалистическом киноискусстве возник, сложился, развивается характер нового типа и соответственно этому сложился, развивается тип драматургии, который можно условно назвать д р а м а т у р г и е й х а р а к т е р о в.

Продолжая традиции «Чапаева», «Юности Максима» и других лучших произведений 30-х годов, советский кинематограф раскрывает героя в исторических испытаниях перед лицом не вымышленных, а подлинных трудностей, конфликтов, трагических столкновений, когда решаются вопросы жизни и смерти.

Больших успехов драматургия кино достигла в показе с т а н о в л е н и я характера героя, входящего в жизнь. Доказательством этому служат «Баллада о солдате», «Сережа» и другие произведения. Даже работа начинающего режиссера, каким является В. Шукшин, сделавший очень неровную картину «Живет такой парень» (с ученическими импровизациями вроде символических снов), в своих лучших эпизодах, в талантливой и самобытной работе актера Л. Куравлева передает черты человека ищущего, интересного, который как бы на наших глазах формируется.

Предметом исследования все чаще становится внутренняя жизнь персонажа, его противоречия, поиски жизненного решения, движение мыслей. Художники пытаются передать противоречия сущности и явления, например в Куликове из «Девяти дней одного года», когда человек, кажущийся скептичным, равнодушным, в решительных испытаниях открывается с иной стороны.

Изменения героя видоизменяют и сюжет. Сюжет оттачивает, «проявляет» характер. И з м е н е н и я сюжета принимаются часто за и с ч е з н о в е н и е сюжета. В действительности, там, где есть движение противоречий, характер в испытании, где авторская мысль выявляется в показе сложной смены конфликтов, сюжет не может быть уничтожен. Но к нему и н е с в о д и т с я драматическое повествование, как в большинстве поверхностных картин. И м н е и с ч е р п ы в а е т с я о б р а з н о е с о д е р ж а н и е п р о и з в е д е н и я. Изобразительный ряд, музыкально-звуковое решение, непредвиденные детали в поведении, мимика актеров, неожиданность монтажных переходов, острота мизансцен — все это не добавочное, лежащее вне содержания произведения. Обстановка, атмосфера, неповторимые детали, характеризующие человека, реальная среда с ее конкретностью — все это образ того мира, в котором развертываются сюжетные связи, события произведения. Лишь сценарии и кинофильмы пониженной духовной температуры довольствуются ремесленными сюжетными хитросплетениями.

Не только сюжеты оригинальных произведений, но и экранизации требуют преодоления сюжетного примитивизма. Там, где экранизация литературных произведений сводится к педантичному пересказу сюжета, скажем, Тургенева или Лермонтова, мы становимся печальными свидетелями провала. Такая участь постигла на экране «Отцов и детей» или «Княжну Мери». А вот фильм «Гамлет» в постановке Григория Козинцева, вокруг которого скрестились копья непримиримых полемистов, представляет

собой произведение современного киноискусства. События далекой и навсегда ушедшей эпохи не «раскадровываются» привычными способами, типичными для стандартных экранизаций. Фильм-экранизация, в представлении Козинцева, не справочник для гида, ведущего экскурсию по произведению Шекспира.

Шекспировский сюжет на экране — это мысль-действие, мысль, обличающая порабощение мысли, обличающая культ бесчестия, душевное холуйство.

Вы смотрите на Смоктуновского, и не только слова, но и выражение глаз, еле заметные мимические движения дают ощущение мысли, решения. Не столько в тех кадрах, где актер молчит, а голос излагает его мысли, а во всем строении действия. Редко на экране мы становимся свидетелями такого торжества интеллекта, как это произошло в лучших эпизодах фильма «Гамлет». Это не пересказ сюжета, а своеобразный диалог нашего современника с Шекспиром. Для того чтобы передать на экране историческую эпоху, правду пьесы, кинематографу понадобилась самостоятельная сюжетная концепция, совпадающая с первоисточником в своей философской и событийной сущности, а не в скопированных подробностях. Стал ли экран благодаря этому преградой между действительностью, изображенной Шекспиром, и зрителем? Нет. Создало бы преграду копирование Шекспира. Некое же отчуждение от мира образов великого поэта помогло кинематографистам приблизиться к предмету изображения.

«Приближения» и «отдаления» не достигаются применением стандартных кинематографических средств, годных во всех случаях. Они возникают в процессе художественного освоения материала, определяются идейно-творческой задачей, художественными методами и социальным бытием автора. Многое зависит от интуиции автора, индивидуальных особенностей его дарования. Но в драматургии кино этот процесс так или иначе охватывает отмеченные выше две объективные предпосылки сюжетостроения — драматические конфликты и характеры.

Как объяснить частые попытки кинотеоретиков, практиков объявить о смерти сюжета?

В буржуазном искусстве — общей тенденцией упадка, разложения, «отмены» образности в поэзии, музыке, театре и т. д. Отсюда лозунги антитеатра, конкретной музыки и т. п. В искусстве кино — это «чистое кино», дедраматизация.

Но не всякий сказавший «дедраматизация» уничтожает сюжет, драматургию. Большей частью за этим нигилизмом, как отмечалось выше, скрывается не отмена драматургии, а иное ее понимание. Воплощением дедраматизации в зарубежном кино считается Антониони, но в его фильмах всегда изображаются трагические конфликты, только данные в определенной интерпретации. Предельной наивностью можно объяснить опыты некоторых поклонников таланта Антониони во Франции и других странах, которые всерьез хотели «дедраматизировать» свои произведения. Они поставили себя по меньшей мере в смешное положение: в то время как Годар, Антониони обостряли трагические коллизии своих сценариев и фильмов, их чрезмерно усердные последователи «отменяли» сюжет, заменяя его многозначительными, манерными режиссерскими и сценарными композициями.

Но помимо провозглашаемой дедраматизации, десюжетизации существует и непровозглашаемая. Она возникает, в частности, на почве стирания грани между экраном и жизнью, представления, будто глубина, «многослойность», самобытность сюжетных построений отделяют фильм от жизни (говоря это, я опускаю случай, когда бессюжетность объясняется бездарностью или недобросовестностью автора).

Вернемся в связи с этим к спору Эйзенштейна с Вертовым. Эйзенштейн упрекал Вертова:

— Вы берете из окружающего то, что вас впечатляет, а не то, чем вы впечатляете зрителя, чем будете перепахивать его психику.

Эмоциональные впечатления, непосредственные чувства трансформируются, организуются художником.

Эйзенштейн в споре с Вертовым, не формулируя того, преодолевает раздвоение процесса творчества на непосредственное впечатление и логический анализ.

Феллини тоже говорил об отказе от дуализма, о поисках органичности, не предоставляя монополии одному (непосредственности чувств, психического процесса) за счет другого (идеи, логического анализа). Феллини, как известно, достигал высокого уровня режиссерских решений, но непреодоленный дуализм художественной концепции был одной из важных причин, поставивших его в «Восьми с половиной» перед лицом труднейшего кризиса (хочется думать, что Феллини найдет из него выход).

Эйзенштейн искал такое единство, которое не исключает ни эмоций, ни мысли. Можно многое оспорить в той же «Стачке» и в высказываниях Эйзенштейна об этой первой его картине. Но неоспорима его основная позиция борца за эмоционально активное, заражающее искусство революционной мысли, «перепахивающее психику зрителя», то есть за искусство активно воздействующее на аудиторию.

Подчинение художника стихии инстинкта понижает духовный потенциал искусства; преобладание абстракций убивает непосредственность, приводит живую жизнь к догматизму (в том и другом случае сюжет омертвляется).

Анализ художественной образности, целостности, нераздвоенной, не аскетически односторонней, требует выхода эстетики кино за ее рамки, связи с другими науками.

Обратимся снова к Павлову, его опытам и выводам, касающимся первой и второй сигнальных систем. Отталкиваясь от «чистой» физиологии высшей нервной деятельности, обращаясь к более широким проблемам психологии, Павлов заинтересовывается вопросом о раздвоении и единстве мыслительного и эмоционального восприятия жизни человеком. Человека, заинтересовавшегося опытом физиологии для понимания психологии творчества, поражает общность проблем, объединяющих не похожие друг на друга науки и саму науку с искусством. Я приведу только одну иллюстрацию, непосредственно относящуюся к разбираемому вопросу.

Американец Г. Уэллс, автор книги «Павлов и Фрейд», говоря о первой и второй сигнальных системах, писал, что типы нервной системы человека формируются в течение его жизни при встрече с препятствиями и в преодолении их, в переживании тяжелых ударов, в постоянной борьбе, и тип обладает высшей степенью пластичности, то есть он может изменяться в соответствии с изменениями практики.

Следуя Павлову, Уэллс говорит о двух типах:

«Одним из крайних типов человека является такой тип, у которого абстрактные идеи частично отделены от конкретных образов, эмоций и от практики. Это «догматики», «рассудочные люди», которые стремятся жить в сфере абстракций и ошибочно принимают их за реальность... У этого типа абстрактные словесные сигналы не могут возникать непосредственно вслед за конкретным чувственным опытом в процессе практики, они постоянно не возвращаются к чувственной практике, чтобы определить их истинность или ложность. Этот крайний тип является замкнутым, академическим типом, живущим в утонченной сфере абстракций.

Другим крайним типом человека является тип, у которого образы или эмоции частично не подвержены регулирующему влиянию идей или словесных абстракций. Ими являются представители «богемы», которые стремятся жить в мире чувственных образов и эмоциональных реакций, принимая их по ошибке за действительность. ...С точки зрения высшей нервной деятельности, лежащей в основе этого типа, у эмоционального типа господствует первая сигнальная система и, возможно, подкорковые процессы преобладают над второй сигнальной системой, а также наблюдается в большей или меньшей степени диссоциация между ними. У этого типа конкретные чувственные сигналы не регулируются идеями или абстрактными сигналами, в результате чего непосредственный чувственный опыт и эмоциональные реакции, а не научные знания создают основу их мышления и деятельности».

Уэллс добавляет: «...любой человек, независимо от того, является ли он художником или мыслителем, по своей профессии под влиянием своего жизненного опыта может стать представителем того или другого крайнего или неуравновешенного типа нервной системы».

Понятно, что законы физиологии не могут быть с легкостью перенесены в теорию искусства. Все же и в искусстве кино мы сталкиваемся с односторонностями, о которых размышлял Павлов и писал его американский последователь. Проявляется это и в отношении к сюжету, когда он уничтожается: то во имя торжества эмоций, непосредственности, то во имя торжества на экране «чистой» мысли.

Мы видим, что сюжет — это не формально-профессиональная категория. Не сумма киноприемов. В сюжете сплетаются воедино мыслительное и эмоциональное начала кинопроизведения.

Есть сюжеты, которые задуманы и сознательно осуществлены как декорация, заслоняющая от аудитории подлинные страсти, конфликты, движения событий. Но даже самый жизненный, истинный, свободно развивающийся сюжет представляет собой известную условность, хотя бы в смысле ограничения материала. Некоторая мера условности неизбежна даже в таком фильме, который состоит из документально-достоверных съемок. В монтаже кадров, дикторском тексте или надписях проявляется индивидуальность автора.

Но в реалистическом киноискусстве — это условность, обостряющая восприятие. Она вызывает у зрителя ассоциации, а они ведут в тайны скрытой жизни характеров и событий.

Вертов называл кинокамеру «глазом». Называл и «пером». Пусть так.

Только хочется, чтобы эти «глаз» и «перо» принадлежали размышляющему человеку.

Камера, чутко воспринимая и фиксируя мир, возвращает ему образы, обогащенные художественным анализом, творческой фантазией автора.

Сюжет может быть «открытым», не закругляющим события, но возбуждающим воображение, мысль.

Он может быть прямым, негодующим, призывающим, провозглашающим.

Он может скрыться в тени документально снятых кадров.

Он может сохранять эпичность романа.

Он может строиться на бурных сменах событий, но и передавать диалектику движения мысли героя или автора: сюжет — художественный монолог, сюжет — исповедь.

Безграничен мир сюжета.

Разрушился старый, легко вмещавшийся в рамки детектива, комической, мелодрамы. Возник новый, и новый меняется. Он может следовать «традиционным» представлениям о жанре, а может быть не похожим на прежние по исходным ситуациям.

Душа сюжета в сценарии и фильме наших дней — характер и переломные моменты жизни. Анализ связей, объединяющих героя с миром, исследование взаимодействия внутренней жизни персонажа с его внешними проявлениями.

Фильм может остаться в привычном объеме — десять коробок пленки по 300 метров в каждой. Но каждый метр насыщен небывало сильным зарядом мыслей, психологических характеристик. Гораздо большим, чем на это способен был кинематограф несколько десятилетий тому назад.

Юрий Либединский однажды рассказывал мне о выступлении мастера на телефонном заводе, где обсуждались проблемы современной литературы социалистического реализма. Мастер сказал примерно следующее:

— Я не специалист в области литературы и свою мысль хотел бы пояснить примером. Раньше, для того чтобы позвонить по телефону, надо было сделать много операций — вызвать звонком станцию, подождать ее ответа, сообщить номер, ждать звонка и т. д. Но устройство станции было простое. Теперь, для того чтобы позвонить по автоматическому телефону, достаточно всего двух операций: снял трубку и набрал номер. Зато устройство станции сложное. Я хотел бы, чтобы романы советских писателей были ближе к современному уровню: доступность, простота, но душевное устройство художника — сложное...

Размышления рабочего, как мне кажется, имеют отношение и к современному кино, к его сюжету. Сюжет прокладывает коммуникации от самой жизни к сердцам зрителей более сложные, чем любая кибернетическая машина.

И осваивать сюжет надо с той же сосредоточенностью и одержимостью, с тем озорством и азартом, с какими работают настоящие мастеровые люди на нашей земле.

СОРОК ЛЕТ С КИНОКАМЕРОЙ

Кинозрители, следившие в свое время за отважными альпинистами — героями картины «Семнадцатилетние», и не догадывались о тех трудностях, что пришлось пережить оператору этого фильма Якову Кулишу.

И хотя это был не первый фильм молодого кинематографиста, съемки в горах потребовали и умения, и выносливости, и мужества. Именно во время этих съемок он сорвался со скалы, получив тяжелую травму. Не знали зрители и о том, что тот же оператор при работе над другим фильмом в горах Киргизии попал в автомобильную катастрофу. А однажды чуть не сгорел в самолете, ведя съемки на большой высоте.

Но о трудностях знают обычно лишь товарищи, коллеги по профессии.

Да и что говорить о трудностях — если бы Якову Кулишу предложили начать свою творческую жизнь сначала, он наверняка выбрал бы вновь профессию кинооператора.

Сейчас ему исполнилось шестьдесят. За сорок лет творческой деятельности он снял двадцать пять художественных фильмов (среди них — «Мальчик из табора», «Семнадцатилетние», «Дочь моряка», «Морской ястреб», «Хитрость старого Ашира», «Поет Гоар Гаспарян» и другие) и около двадцати научно-популярных и документальных картин. Его камера побывала на озере Севан и у берегов Тихого океана, в горах Памира и Тянь-Шаня, в долинах Молдавии и в Сальских степях.

Коллективы многих национальных студий знают этого энергичного, обаятельного оператора, отличного мастера своего дела. В Армении и Казахстане, Узбекистане и Киргизии, Таджикистане и Молдавии он не только снимал свои фильмы, но и учил мастерству молодежь, передавая ей свои знания и творческий опыт.

Яков Савельевич Кулиш известен еще и как рационализатор в области отечественной кинотехники, особенно комбинированных съемок. Много сил отдает старейший кинооператор общественной жизни: он заместитель председателя операторской секции, председатель комиссии по изобразительному решению научно-популярных фильмов, член бюро секции научно-популярного кино Оргкомитета Союза работников кинематографии и член бюро секции ветеранов советской кинематографии.

За долголетнюю плодотворную работу Госкомитет по кинематографии наградил оператора Я. С. Кулиша значком «Отличник кинематографии СССР».

Ия САВВИНА

Гармония

«...он имел отношение к каждому предмету, к любому живому творению и не знал равнодушия; если же он видел чужое равнодушие или расчетливое самоуспокоение, то легко приходил в ожесточение, и в этом его ожесточении было, возможно, смутное желание вывести равнодушного человека из его скупого оцепенения, чтобы он увидел не видимое им — людей и природу в их истине, прелести в их усилии к будущему времени — и соединился с ними своим сердцем и своей силой».

(Андрей Платонов. «Свежая вода из колодца»).

Не хочу «поверять алгеброй гармонию» — а творчество Смоктуновского есть гармония,— хочу просто рассказать, что мне, актрисе, видится в нем — актере.

Когда-то приходилось изучать эстетику. Педагог был столь неосмотрителен, что загрузил в мою голову среди прочего основы гегелевской эстетики.

—Читайте эстетику Гегеля, не пугайтесь идеализма—это леса возводимого здания, войдите в само здание — вы изумитесь,— призывал педагог словами Энгельса.

Так вот, у Гегеля, в частности, интересно положение о художественном произведении. Художник должен взвесить всеобщее состояние мира, от него перейти к ситуации в отдельной стране, от нее — к конкретной коллизии. Таким образом, даже в небольшом произведении («небольшом» — не значит «маленьком») видеть мир. Характер — это вершина. Он вобрал в себя все — и ситуацию и коллизию. Характер — это целый мир.

Вспомнив это, подумала, что если протянуть ниточку дальше, то она ведет непосредственно к человеку с фамилией Смоктуновский.

Все мы, лучше или хуже, но играем где-то кусочки характера. Смоктуновский играет все. Он играет «все» и еще немного. И вот это «немного» при филигранном вскрытии характера создает ощущение той незавершенности образа, что и есть самое драгоценное и непонятное в его творчестве. Актер всегда работает с продолжением. Это продолжение остается жить в нас неосознанным счастьем откровения, неопределимым словами. Ударяя по одним струнам сердца, он заставляет смутно звенеть и дрожать все другие.

...Чуть съежившись, он сидел в вагоне поезда — князь Мышкин.

— Холодно? — спросил Рогожин.

Беззвучно засмеявшись, как бы прося снисхождения к своей физической слабости, как бы извиняясь, человек медленно опустил голову и скорее выдохнул, чем сказал, не собеседнику, а куда-то в пол вагона:

— Очень.

Не знаю, какие струны сердец задело это слово, но вы распахнули навстречу неудержимому потоку человечности свои души, и он мог уже творить с ними, что хотел. «Идиот», «блаженный», весь идиотизм которого в безграничной, истинно русской челове-

«Идиот». И. Смоктуновский — князь Мышкин. Спектакль Большого драматического театра имени М. Горького. Постановка Г. Товстоногова

ческой щедрости к людям. Он одет в свою щедрость, как в броню, его нельзя оскорбить или унизить, его можно заставить страдать, но не за себя, а за человека, нанесшего оскорбление, заставить страдать или убить его. Прошло пять лет с того дня, как я видела «Идиота» со Смоктуновским. Достаточно, чтобы забыть, и нельзя забыть. Вот он приходит впервые к Настасье Филипповне. Насмешки, оскорбления, пошлость и цинизм останавливают его в дверях. Конечно, это нельзя вынести, и он уходит, уходит навсегда, чтобы никогда не прийти, так вам кажется. И, естественно, не рассчитывая на эффект неожиданности, он вдруг появляется со стулом в руках. Ставит его. Садится. До сих пор осталось во мне ощущение этой счастливой гордости за человека такого большого внутреннего достоинства, что он позволяет себе искренне не замечать оскорбления этого достоинства.

Достоевский. Чтобы играть его, мало понять «задачу», «сверхзадачу», «идею» и т. д. Всякая его интерпретация на сцене или в кино страдает, на мой взгляд, однобокостью. Мне, например, пришлось работать над материалом «Кроткой». Как бы ревностно я ни относилась к фильму, к сожалению, он страдает тем же. Нам, кажется, удалось показать социальную сторону явления. Вот два человека, исковерканных общественными условиями,— Кроткая и Ростовщик. Вину общества мы доказали. Но ведь это только скелет. А вот плоть образа, как ни странно, предполагает вскрытие тончайших движений духовных, психологической сложности отношений между этими людьми. Отчего девочка восемнадцати лет выбрасывается в окно? Только ли потому, что, не любя уже Ростовщика, не хочет лгать, не может быть его женой? Нет, не только. Ей всегда приходится считаться с желаниями других людей, и никто никогда не спросил, не поинтересовался, чего же хочет она. Даже человек, утверждающий, что любит ее и готов ради нее зачеркнуть себя, прежнего, даже он согрет только собственным порывом, собственным прозрением и не пытается понять, что она живой человек, что у нее есть и сердце, и чувства, и мысли. И мне кажется, что это немаловажное обстоятельство в мотивах ее самоубийства. В фильме этого не получилось. И обидно и жаль.

«Девять дней одного года»
И. Смоктуновский — Куликов

А Мышкину посчастливилось. Актер одел его в такую духовную плоть, что ушел Мышкин — «литературный герой», остался Мышкин-человек. Такая вот маленькая частность, за которую некоторые критики в свое время бранили актера, укоряя патологией.

«...Он объявил, между прочим, что, действительно, долго не был в России, с лишком четыре года, что отправлен был за границу по болезни, по какой-то странной нервной болезни... «Что же, вылечили?»— Белокурый отвечал, что «нет, не вылечили» (Достоевский).

Да, Смоктуновский играл такого человека. И как тот говорит о своей болезни «между прочим», так актер играет ее, не навязывая, «между прочим», а характер приобретает плоть от своеобразной, чуть болезненной походки (рука с ногой), от нерезкого, не сразу поворота головы, от неповторимого жеста, которым он приглаживает ладонью волосы на лбу, ожидая Настасью Филипповну. Живой Мышкин, живой, слабый, оттого еще дороже нам его светлая голова и духовная великая сила.

Смоктуновский — Мышкин показал мне, что нет предела возможностям актера, я поверила ему и не ошиблась.

...Физик-атомник Гусев получил во время опыта солидную дозу облучения. Илья Куликов — легкомысленно-талантливое существо, фрондирующее в дозволенных границах, спрашивает Гусева, почему он не сказал об этом.

«Куликов. Почему ты ничего не сказал?.. Я высчитал: десять в двенадцатой. Ты получил около двухсот рентген. Это не шутка... Почему ты ничего не сказал?

Гусев. Подожди, Илюша... послушай, милый! ...в данном случае мне уже наплевать, как ты смотришь на мир, мне нужна твоя голова... ты никуда не уедешь! Будешь сидеть здесь...

Куликов. Ну, очень хорошо, Митенька... только я не понимаю, почему ты ничего не сказал?

Гусев. Молчи, это не твое дело.

Куликов. А надо бы сказать...»

«А надо бы сказать...» — и образ, будто бы пойманный вами и понятый, вдруг выскользнул из рук, стал огромен, вместил в себя целый мир, потерял рамки. Он индивидуален и всеобъемлющ, узнаваем и необычен. Я физически «слышу» за этой фразой: «Ты мой друг, Гусев, мне неловно сказать, как я люблю тебя, у меня сжимается сердце от страха за тебя, но я горжусь тобой, преклоняюсь перед тобой — Человеком. Уважаю тебя, поэтому я смею только огорчиться и укорить тебя и вынужден скрывать свою боль и страх, чтобы ты не подумал, будто я просто жалею тебя, и не оскорбился бы, необыкновенный ты человек»... Но разве мои скудные слова могут заменить ту симфонию чувств и мыслей, что несет актер одной этой фразой: «А надо бы сказать...»

«Если бы человечество состояло из Гусевых»,— говорит Куликов — Смоктуновский. Боже мой, какая тоскливая в своей банальности фраза! Но почему же мне в голову приходит, что она банальна, когда пишу ее на бумаге, и почему судорогой сжимается горло, когда слышу ее у актера? Вдруг сквозь внешнее изящество и шелуху проглянула тщательно спрятанная частица сердца, сказала, как могла, пусть банально, и как-то вдруг неловко и неуместно прозвучала ответная шутка Гусева: «Вот тебе опять не хватает юмора... ты только представь себе — три миллиарда Гусевых: черные Гусевы, белые Гусевы, желтые Гусевы...»

Если бы не грех сравнить актера и писателя по манере, я увидела бы в Смоктуновском толстовскую манеру видеть в одном жесте человека целую гамму разнообразных, порой противоположных движений мысли и чувства.

«Лицо ее, которому она хотела придать строгое и решительное выражение, выражало потерянность и страдание» (Толстой). Как это сыграть? По очереди? Это можно. Одновременно? Нельзя.

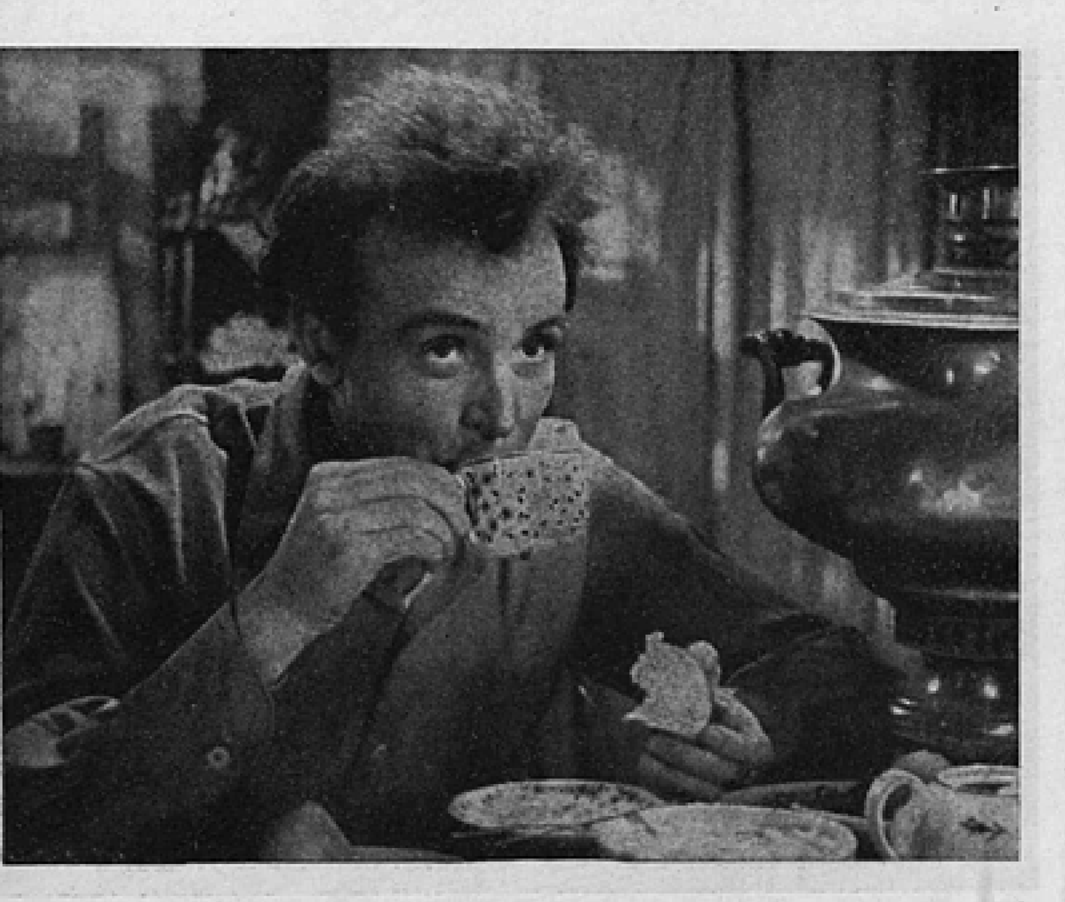
...Но вот вошел Моцарт, невозможно, нечеловечески солнечный и прекрасный, легкий, как его музыка. Вошел со слепым скрипачом. «Из Моцарта нам что-нибудь...» Просьба, ироническое по отношению к себе кокетство своей знаменитостью, мальчишеская радость от предвкушения удовольствия, какое он доставит Сальери — одновременно (!), и все — только неуловимое движение лица, осанки, жеста. Смоктуновский здесь лишен собственного голоса. В «Моцарте и Сальери» соединились гений Пушкина, Моцарта, талант Римского-Корсакова и органическим продолжением их творчества вошел в фильм Смоктуновский — Моцарт. Эта миниатюра — совершенное произведение актера. Он играет все и еще «немного».

«Моцарт и Сальери». И. Смоктуновский — Моцарт

Вот Моцарт за фортепьяно, вслушивается, удивляется чему-то, как если бы не сам написал; полуобернувшись к Сальери, как бы спрашивает: «да?», «нет?», «нравится?», «нет?», — видит, что «да», и счастлив, счастлив совершенно. И глаза Моцарта.

Глаза Смоктуновского никогда не «кричат», они как бы подернуты невидимой пеленой, скрывающей от нас мир его героя. Актер внешне отгораживается от зрителя и говорит с ним на языке непонятном — это как телепатия. Все его существо общается невидимыми нитями с человеком по ту сторону экрана. Его мозг рождает мысль, но передается она по невидимым каналам. Актер не ищет внешних приспособлений для выражения сути каждого нового образа. Кажется, всякий раз он вкладывает себе новый мозг, мозг только этого человека и никакого другого. И отсюда, сверху идут совершенно иная пластика, иные нервы — значит, иные ощущения и реакции на внешние проявления. Перед нами тот же Смоктуновский и совершенно другой человек.

Так вот — глаза Моцарта. Они не защищены той невидимой пеленой, о которой я говорила. Они распахнуты нам навстречу, они так глубоки, что кажутся карими на черно-белом экране. Но... еще одна тайна. Глаза Моцарта не рассказывают свою тайну миру, они вбирают в себя мир со всеми его странностями, и за кружевом моцартовского образа вы



«Ночной гость». И. Смоктуновский — Пал Палыч

читаете в этих глазах еще «немного» — обреченность гения, неуловимую грусть, выливающуюся в тоску. «Он скучал от своего таланта, как от одиночества, не зная, как нам высказать это, чтобы мы поняли» (А. Платонов. «Машинист Мальцев»). Не убей его Сальери, его убило бы что-то другое.

«...Происходят факты, доказывающие существование враждебных, для человеческой жизни гибельных обстоятельств, и эти гибельные силы сокрушают избранных, возвышенных людей» (А. Платонов. «Машинист Мальцев»).

Так же был бы сокрушен, наверно, Гамлет, и если обратиться к Платонову дальше, кажется, что он писал именно о Гамлете: «Я решил не сдаваться, потому что чувствовал в себе нечто такое, чего не могло быть во внешних силах природы и в нашей судьбе,— я чувствовал свою особенность человека. И я пришел в ожесточение и решил воспротивиться, сам еще не зная, как это нужно сделать».

Хочу представить себе на минуту — вот Гамлет благополучно убивает Клавдия и становится королем датским. Что же дальше? Если он останется Гамлетом — он обречен. Его уничтожат. Если он благополучно правит— он уже не Гамлет.

Ключ к устремлениям Гамлета — Смоктуновского — в самом начале фильма (да простит меня актер, если я неверно истолкую его намерения). Никакие «центральные» монологи не могут сказать больше. Речь идет об умершем короле-отце.

«Горацио. Я видел раз его. Он был — король.

Гамлет. Он человек был в полном смысле слова. Уж мне такого больше не видать!»

И все же Гамлет ищет. Один режиссер, как мне рассказывали, просил актера играть просто, совершенно просто и с пафосом, огромным пафосом. Чушь какая! А вот получается, что не всегда соединение альтернативных понятий — чушь. Смоктуновский умудряется соединить в своем Гамлете человека, пораженного скепсисом, и человека, страстно ищущего человечности в людях. Как он хочет верить людям, этот Гамлет! Это желание в нем основное. Не месть, нет, а поиск человечности. И желание жить и верить в жизнь так сильно и глубоко, что знаменитый монолог «Быть или не быть» является лишь звеном могучей гамлетовской мысли, и неожиданно трагической и главной становится сцена с флейтой.

В поиске человечности он приходит к Офелии, с этим встречает Гильденстерна и Розенкранца, с этим приходит к матери. Но друзья его — предатели; преступную мать он готов простить и поверить ей, но она прячет на всякий случай за портьерой Полония... Офелия. «Представьте себе существо кроткое, гармоническое...» (Белинский). Как может Гамлет в фильме обращаться с этим существом, как, извините за грубость, с уличной женщиной? Он выбивает из ее рук кольцо, он швыряет ее на перила лестницы, почти душит и вульгарно, с придыханием провинциального ловеласа говорит ей: «Я вас любил когда-то...» Гамлет не принц, скажете вы, а грубое животное. Но взгляните, что делает это прекрасное существо? Она идет приманкой в ловушку, расставленную Гамлету. Не ведает, что творит? Малодушная измена покорного существа? Тогда надо только пожалеть несчастную. Но смотрите, как искусно ведет она свою роль. Гамлету, сошедшему с ума от любви к ней, как ей говорят, она возвращает его подарки, мотивируя это тем, что они потеряли свое значение, ибо Гамлет ее уже — увы!— не любит. «Для сердца благородного не дорог подарок от того, кто нас не любит». Какое чудовищно-непростительное лицемерие! Недаром в ответ она услыхала: «А-а! Ты честная девушка?» Да. С такой Офелией можно говорить и обращаться только так. «Если ты хочешь непременно выйти замуж, выбери дурака: умные люди слишком хорошо знают, каких чудовищ вы из них делаете». Неожиданность решения этой сцены Смоктуновским по-новому заставляет взглянуть и на Офелию, кротость которой, по-моему, столь же неверна, сколь традиционна. Кажется, Гамлетом движет здесь только негодование. И все же негодование в сцене с Офелией — ничто в сравнении с трагедией разочарования в ней. Его ожесточение

против подлости мира растет от сцены к сцене и завершается потрясающей сценой с флейтой. В точном и скупом рисунке этой сцены мне слышится крик протеста и обвинение подлости. «Назовите меня каким угодно инструментом, вы можете расстроить меня, но играть на мне нельзя!» Не знаю, как передать все значение этого последнего «нельзя». Убийство Клавдия — лишь мнимая цель, оттого оно так случайно у актера. И до последней минуты продолжается поиск Гамлета. Он протягивает руку Лаэрту, он заручается его прощением, он идет драться в товарищеском бою, и пятнышко крови на его рубахе — опять разочарование. Он убивает Лаэрта за его человеческое предательство — и уходит. Совершенное в следующую секунду убийство Клавдия — не осуществление цели, а, скорее, отмщение за собственное убийство Лаэрта.

Он идет умирать, прямой и гордый, как бы унося в себе свою веру, Человек, понимающий все возвышенное значение жизни и людей в этой жизни, облеченный ответственностью такого понимания и сознанием своего бессилия перед этой ответственностью.

Так я понимаю Гамлета, мне кажется, так его сыграл Смоктуновский в фильме Григория Козинцева, потому и безоговорочна для меня его работа.

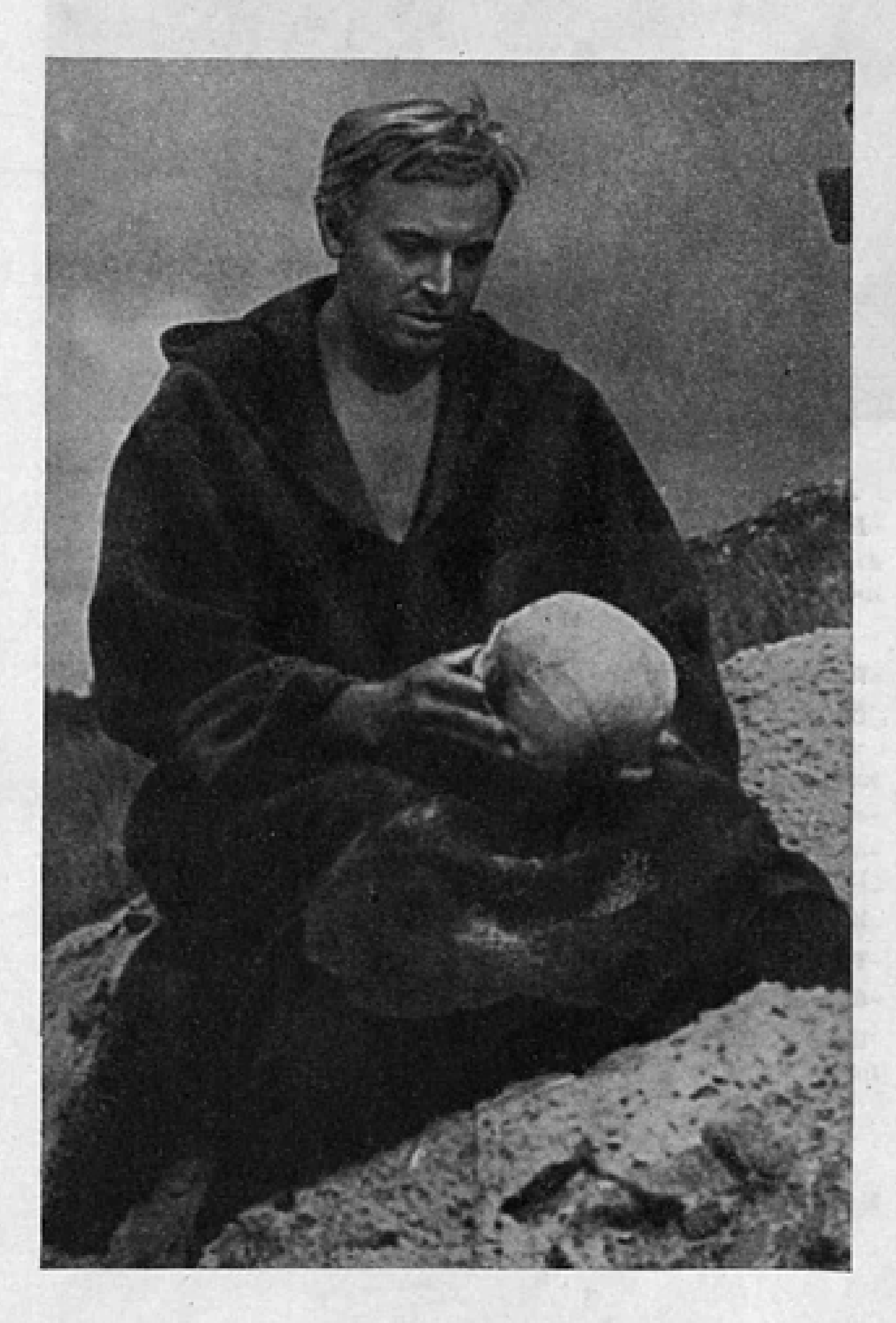
«Мы любим тебя, как брата! Твоя печаль — наша печаль, твое негодование — наше негодование, твой гордый ум отмщает за нас тем, кто наполняет землю своим пустым шумом и кто властвует над нею. Нам знакома твоя же мучительная скорбь при виде торжества лицемерия и неправды и — увы!— своя еще более страшная пытка, когда ты чувствовал, что перерезан в тебе нерв, претворяющий мысль в победоносное дело» (Брандес).

В свое время в Ленинграде мне приходилось слышать, что Смоктуновский — актер одной роли. Вот князь Мышкин — и все. Прогнозы не оправдались. Но, возможно, он актер одной темы? Мышкин, Моцарт, Гамлет, даже Фарбер и Куликов объединены пусть глубокой и объемной, но одной темой — щедрой одержимостью людей большого человеческого таланта. Своя тема у актера — это очень дорого. Это много. Как упорно хотела бы я ограничить диапазон актера. А он не подчиняется. Он входит в мое предположение «Ночным гостем» и разрушает его.

...Пал Палыч. Тонкое, изящное, доброе ничтожество. Искренний любвеобильный подлец. Он достаточно умен, чтобы определить и понять подлинную доброту людей, понять и паразитировать за счет этой доброты. О Пал Палыче нельзя сказать просто «плохой», «отрицательный» и т. д. Тля. Не гад даже, а гаденыш. Неужели это Смоктуновский, только что воплощавший на экране светлый гений Моцарта? Никакой внешней характерности, то же лицо, чистая, детская улыбка. Обаяние. Пал Палычу говорят даже, что он какой-то особенный, не похожий на других. И никаких разоблачений, неожиданного снятия маски, превращающего чуть балованного, детски капризного Пал Палыча в то, что называется ничтожеством. Актер существует так органично, слова и поступки так гармонично связаны, что непонятно, где и когда начинается отвращение к Пал Палычу.

Может быть, когда он забыл о мальчике, который ждет его, чтобы помочь рыбалить? Но ведь так естественно забыл: «магнит посильнее» привлек его — сестра мальчика. Может, когда он хищно и страшно вонзает острогу в рыбу? Но ведь это азарт охотника, тем более что он огорченно признается: конечно, зря увлекся, не надо было, но ведь промаха не дал! Может, когда он бесцеремонно будит старушку, чтобы она поджарила среди ночи рыбу? Но так ласково

«Гамлет»



«И д и о т». И. Смоктуновский — князь Мышкин
Рисунок художника А. Галеркина

и естественно он говорит, что хочется попробовать своего улова.

Скорее всего, сцена с пропажей ножичка.

«У меня пропал ножичек...» — трагедия.

«Изящный, перламутровый ножичек... в замшевых ноженках». «Простите, пожалуйста, но это мой ножичек!..» Ужасно, ужасно. Но, впрочем, что же тут ужасного? Пропала вещь, пустяк, но дорогая сердцу хозяина; представьте, что у коллекционера пропала монета; подумаешь, что это для нас, а для него? К тому же, как страдает Пал Палыч, когда за этот ножичек наказывают ребенка. Нет улик. Разве что последняя фраза: «Ну, будь здоров, сапер, на целине не встретимся».

Впрочем, Пал Палыч мог бы этого и не говорить. Улик нет, но полный состав преступления против звания человека налицо.

Как? Не знаю. И еще один секрет. Когда Пал Палыча выгоняют ночью в дождь, у вас нет к нему сочувствия, но — вот беда! — нет благодарности и к людям, сделавшим это. Зло Пал Палыча — Смоктуновского больше, страшнее; его выгнали в одну дверь — ну что ж, он войдет в другую, и этим дело кончится.

●

Случилось, что спросила Иннокентия Михайловича, как он это делает, об одной из его работ. Он засмеялся: «Я хи-и-и-трый...» Действительно, вопрос глупее не придумаешь. Можно ли спросить птицу, отчего она летает, можно ли было спросить Пушкина, как он пишет стихи, или Моцарта, как он сочиняет музыку,— то же и актера, ставшего явлением во времени.

И все же один секрет, которым, мне кажется, овладел Смоктуновский, можно определить. Об этом секрете говорят режиссеры, пишут критики, он так прост, что тоскливо слушать, а остается секретом. «Покой и воля». Об этом еще писал Пушкин. «Дайте ему успокоиться и не дергайте его» (о Смоктуновском). «Покой» — это уверенность в своей власти над образом. Это высшая радость художника, к которой он приходит через такие муки и беспокойства, что ведомы и понятны только ему одному.

«Роли надо играть от вкуса» (Смоктуновский). Значит ли это от интуиции актера, свободного в своей власти проникнуть не только умом и сердцем, но клетками тела в характер, в явление? «От вкуса» — по вдохновению, а вдохновение — полное овладение характером. Не образ над актером, а актер над образом. Не в образе — это могут многие, а над ним — это свобода. Это «покой и воля».

«Он вел состав с отважной уверенностью великого мастера, с сосредоточенностью вдохновенного артиста, вобравшего весь внешний мир в свое внутреннее переживание и поэтому властвующего над ним» (А. Платонов. «Машинист Мальцев»).

...Я обратилась к Андрею Платонову, потому что дорога в нем незаурядная человеческая щедрость...

Друг

Юзовский был моим другом. Его дружба оставила глубокий, неизгладимый след в моей жизни. Добрый след. Я говорю не о той дружбе, которая заключается во взаимно приятном препровождении времени, в легких «приятельских отношениях». Может быть, этого как раз и не было: мы оба много работали, время уходило быстро. То, что сближало меня с Иосифом Ильичем, или, как мы звали его, с Юзом, было совсем иное.

Мы многое видели с ним как бы одними глазами. У нас была «перекличка» в ощущении жизни и места искусства в ней, в представлении о его будущем. Была между нами дружба сердца и разума: это порождает настоящую человеческую дружбу,и она не изменяется никогда. Это я ощущал всегда, пока Юз был жив. И не я один — так думал, наверно, каждый советский художник, знавший его хотя бы немного.

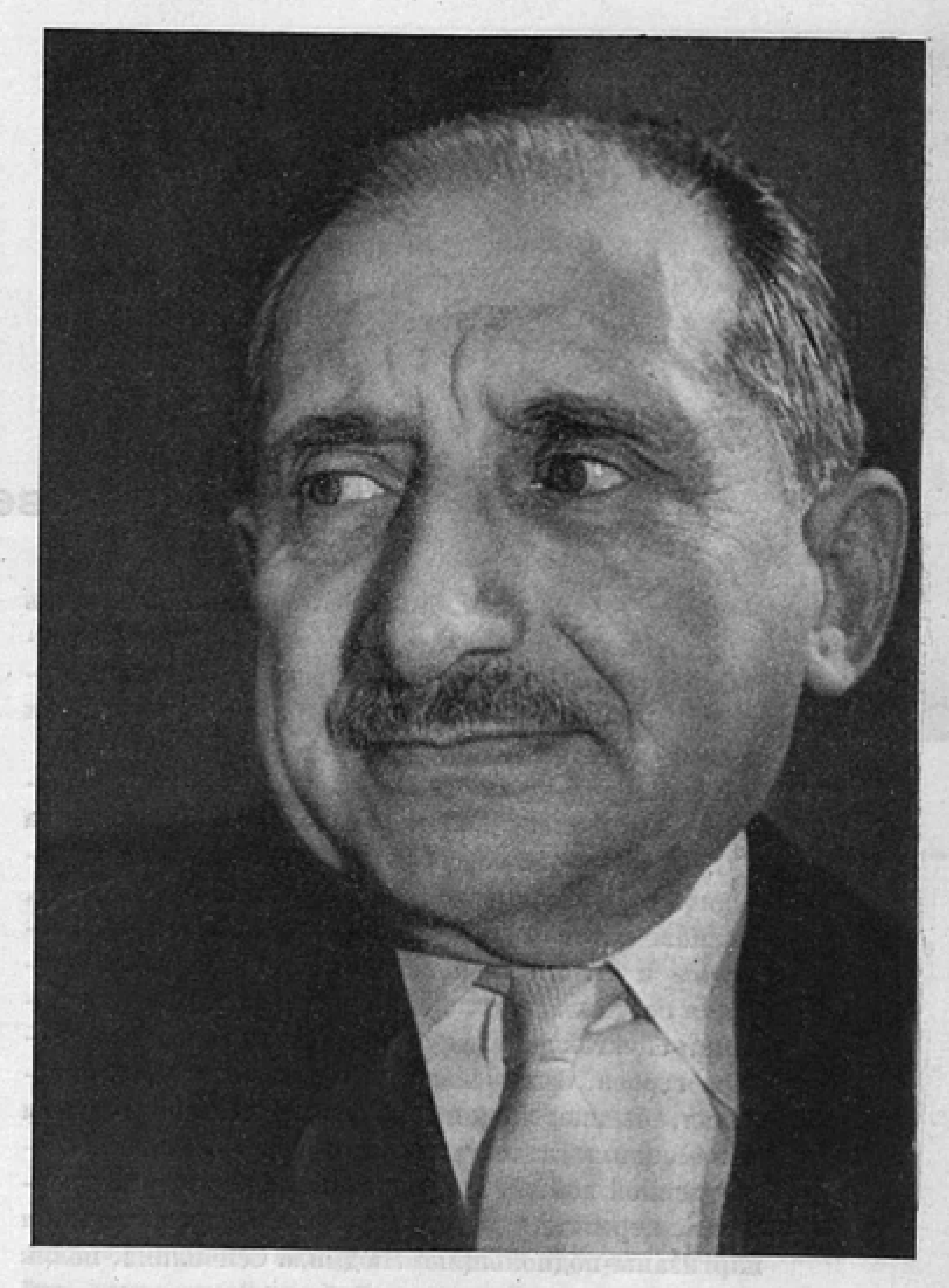
Юз был незаурядный человек и незаурядный критик, он знал законы прекрасного. Но он знал гораздо больше и шире этого. Он знал, что главная ценность жизни — человеческая душа, и все силы направлял к тому, чтобы человек был прекрасен, высок духом и добр. Думаю, что и в искусстве он видел силу, делающую человека лучше, и оттого работал в искусстве.

Я был еще молод и неопытен, когда мне было дано руководить Реалистическим театром. Здесь-то мы и сблизились с Юзом. Время благоприятствовало исканиям, я находил выражение своего чаемого театра — театра массового действа, театра улиц и площадей, театра, близкого к народу.

Меня одергивали иные критики, мой театр бранили за поиски, и однажды настал час, когда некое руководящее лицо в РАППе объявило с трибуны дискуссии: «Ставим крест на Охлопкове». Это было в 1930 году. Я растерялся; не знаю, как сложилось бы дальнейшее, если бы не пришел Юзовский и не принял на себя, как настоящий друг, то, что сыпалось на меня со всех сторон. Юзовский доказал другим, что мои скромные опыты имели свои основания и оправдания. «Разбег», «Аристократы», «Мать», «Железный поток» — вот что помог он сохранить, отстоять. Он верил мне, несмотря на то, что «против» него — и меня — было больше, чем «за».

Юзовский многое предвидел, как истинный критик. Его советами дорожил Всеволод Мейерхольд, с ним любил беседовать Сергей Эйзенштейн. Мы бывали вместе. Наши общие встречи были интересны. Юз не был сух, он был человек веселый, острый, ироничный. Беседы с ним были плодотворны. Юз часто повторял: «Не отступать от поисков, не терять веру в себя». Сам он не терял эту веру никогда. Однажды, когда ему пришлось плохо, он вернулся домой, завел патефон и стал танцевать фокстрот со своим старым другом.

Когда меня раскритиковали за «Разбег», Юз пришел ко мне вместе с Эйзенштейном и предложил прогулку пешком по Москве. Пошли. Мы осматривали Москву с «целевым назначением»: искали подходящее помещение для моего будущего театра. Юз предложил ГУМ. «Смотри, — сказал он, какие места для зрителей, сколько галерей! И сколько одновременно можно дать параллельных действий!» Пошли дальше. «Стойте, — сказал Эйзенштейн, когда поравнялись с Манежем. — Тут еще лучше. Открываем сезон «Железным потоком».



Плохое настроение исчезло, его как рукой сняло. Мы шли, хохоча во весь голос, пугая прохожих. Нам было по тридцать лет.

...Больной, умирающий, он сам брал трубку, если звонил телефон. Голос был ужасающе слаб, но Юз не хотел прекращать связь с миром, пока жил. Уже пальцы слабо держали ручку, но он писал. На своей последней книге, которую он мне прислал из больницы, Юз написал: «Ты должен ставить спектакли, ты сам. Не бойся никого, даже самого себя не бойся, я верю в тебя, говорю тебе это для затравки. Ставь спектакли!» Он написал так, словно не прошло огромных тридцати с лишним лет с тех пор, когда он сказал мне это впервые.

Спасибо тебе, Юз, за все, за все!

Николай ОХЛОПКОВ

А. ДОНАТОВ

Как быть человеком

Телевизионный фильм «Вызываем огонь на себя»*—результат творческих усилий не только группы его непосредственных создателей, но и огромного числа людей, проявивших к нему интерес.

Режиссер фильма С. Колосов по-своему продолжил замечательный опыт писателей И. Андроникова и С. С. Смирнова: он обратился к обширной радиоаудитории с постановкой «Вызываем огонь на себя», в основе которой была одноименная повесть О. Горчакова и Я. Пшимановского. Премьера радиоспектакля состоялась в майские дни 1963 года. По окончании спектакля в эфире прозвучали голоса подлинных героев Сещинского интернационального подполья, бывшего одним из грозных очагов борьбы с немецкими захватчиками в годы Великой Отечественной войны. По радио, взволнованно перекликаясь, перенимая друг у друга эстафету, выступили партизаны-подпольщики Людмила Сенчилина, поляк Ян Тыма, чех Венделин Робличка, партизанский комбриг, герой Брянщины Федор Данченков... И вот первые результаты, они не заставили себя ждать — на имя режиссера и автора передачи пошел поток писем: откликнулись разбросанные по нашей стране и за ее пределами участники событий, о которых рассказывалось в передаче, откликнулись люди, судьбы которых были схожи с судьбами героев Клетнянских лесов, партизаны, пережившие схожие события, однофамильцы тех, кто упоминался... Это был глубоко волнующий человеческий материал.

Невозможно было не продолжить работу с этим потрясающим материалом! С. Колосов, которому теперь уже недостаточно было письменных свидетельств, стал налаживать личные контакты. Состоялись встречи с участниками радиопереклички, поездки на Брянщину, в Сещу, в Киев; в Москву приехал с делегацией чешских партизан-интернационалистов В. Робличка. Все более расширялась переписка. Выяснялись судьбы героев, подлинность тех или иных ситуаций, сопоставлялись различные сообщения и версии, накапливались все новые и новые подробности. На помощь пришли историки, партийные работники, архивисты. Режиссер едет в Польшу, где встречается с поляками — участниками подпольной борьбы в Сеще Яном Тымой и Вацлавом Месьяшем, там приходит он на могилу Ани Морозовой — героини сещинских событий и узнает подробности о ее гибели.

...Это было в сорок четвертом. Под Варшавой, в районе деревни Гродзаново повета Серпц. Отряд, с которым Аня Морозова после освобождения Сещи была заброшена в глубокий тыл врага, попал в окружение. Выползая из огневого кольца, девушка увидела селение. Она вбежала в дом: «Русская я, русская!..» Старик показал на подпол. Но в этот миг Аня увидела широко раскрытые глаза детей. Их было четверо — мальчиков и девочек. «Если меня найдут, убьют их всех»,— подумала она и, не колеблясь, ушла. Спустя немного взрыв донесся до крестьянина. А чуть позже в деревне узнали: русская девушка, вновь окруженная фашистами, взорвала гранатами их и себя. Так погибла Аня Морозова, так спасла себя и других от жестоких унижений и мук.

...Любительская фотография Ани Морозовой, присланная в одном из писем, о многом рассказала режиссеру. Лицо открытое, чистое. Крупные, красивые губы. Глаза... Добрые, внимательные, спокойные. Вместе с тем чувствуются в них сметка, простота, ясность.

Так познакомился режиссер со своей героиней. Так познакомился он со многими человеческими судьбами, слившимися в одну судьбу на Сещинской

* Сценарий и постановка С. Колосова по одноименной повести О. Горчакова и Я. Пшимановского. Оператор В. Яковлев. Художники М. Карташов, Л. Платов. Композитор А. Шнитке. Звукооператоры Л. Беневольская, В. Беляров. Редактор Н. Ушакова. «Мосфильм», объединение «Экран», 1964.

базе фашистских Люфтваффе — наиболее оснащенной в группе армий «Центр». Это была своеобразная катапульта, без устали выстреливавшая самолеты на Москву и на всю центральную часть фронта.

Группа подпольщиков, которые поначалу и не были подпольщиками, организовалась и поднялась против всей этой машины, побеждала и победила. Об этом повесть, об этом факты, документы, сообщения, свидетельства, письма, беседы...

Подробности этой жизни, этих дел, этих подвигов, их мужественная повседневность требовали особой формы рассказа. Не хотелось ограничивать себя, делать «купюры» в событиях, сжиматься...

●

Документальные повести, воспоминания, хроники, поиски и находки характерны для литературы послевоенных лет.

А тут еще начало расцветать телевидение. Обнаружились новые и необычайные возможности отбора, сочетания, контрапункта событий, фактов, наблюдений. Монтаж по вертикали и горизонтали, то есть время и география плюс факт и художественный домысел,— все это оказалось не только доступным телевидению, но и становится особенностью его творчества. Соседствующие художественные и документальные программы требуют от их создателей одинаково чуткого выслушивания ритмов жизни, умения найти и выявить образные приметы времени. Документальное и игровое взаимопроникает. И это требует новой драматургии, такой, которая в еще большей мере, нежели в кинопублицистике, будет документально-образно выражать жизнь.

Телезритель нетерпим к фальши, и восприятие его основано на глубоком стремлении связать наблюдаемое с собственным опытом, хотя бы ассоциативно.

Герой телепередачи приблизился к зрителю так, как это не удавалось ни театральному, ни киногерою. Стало возможно разглядеть его более чем досконально. Стало возможно встречаться с ним неоднократно.

Эту «домашнюю» особенность телевидения — постоянно встречаться с теми, кто становится все более интересен и дорог,— приметили сразу, буквально с первых шагов нового искусства. Появились любимые собеседники: дикторы, комментаторы, артисты, писатели. Особенность эта, рожденная на новейшей технической базе одного из чудес XX века, характерная своей обстоятельностью, неторопливостью, детализацией, противостоит, кстати, бешеным ритмам века. Может быть, в этом одна из ее привлекательнейших сторон?

Символ веры создателей телевизионного фильма «Вызываем огонь на себя» — правда. Им было и трудно и легко. В их руках накопилось огромное

Л. Касаткина — Аня Морозова

количество подлинных человеческих документов, рассказывающих о жизни и борьбе. Было на что ориентироваться. Но эти же факты стали лакмусом проверки.

●

В фильме есть такой эпизод: улица поселка. Весна. Еще голые ветви. Но проглянуло солнце. И, может быть, поэтому галдят разыгравшиеся ребятишки. Они не фиксируют внимания на проходящих иноязыких военных, на осторожных своих матерях. И только лицо одной девочки серьезно-мудрое, сосредоточенное. Она исподлобья глядит на окружающих. Не от мира сего... А может быть, не от мира сего бегающие ее сверстники, а эту девочку посетила необычная проницательность, взрослое прозрение...

Эта пауза характерна для четырехсерийного фильма. В нем вообще выстрелов значительно меньше, нежели минут глубокого переживания. Режиссер знает, что если нет внутренней наполненности, глубины, раскрытия психологии героев, значит, не будет работать в полную силу телеэкран. Не нужен тогда телевизионный фильм с присущим ему приближением к герою и неспешным ритмом разглядывания.

Камера оператора В. Яковлева нетороплива. Она часто задерживается на лицах, позволяет прочитать ход мысли героя. Вот чех Венделин Робличка, служащий в авиачасти, получает адрес прачки. Есть внутренняя, затаенная надежда у официантки казино русской девушки Паши, что с этим чехом можно завязать контакт, найти в нем помощника. Есть

Ю. Дурьяш — Ян Маньковский, М. Кочиняк — Ян Тыма

надежда и у чеха, что по этому адресу ждет его встреча с сотоварищами. Но, позвольте, думает он, этот адрес уже встречался однажды... Конечно, в этом доме, на этой улице должна быть схвачена еврейская девушка!.. Скрытый для окружающих Робличку напряженный внутренний ритм его жизни обнаруживают для нас актер, режиссер и оператор.

В многочасовом повествовании происходят и внешние «взрывы». Они не вынужденная дань жанру партизанского детектива, ибо в подобных эпизодах также выявляются прежде всего состояние, пульс героев. Энергично смонтированные эпизоды, выходящие по метражу за рамки того, что мы называем обычно монтажной фразой, и ставшие в фильме монтажными главами, разбросаны по всем сериям и вызывают в ходе развития событий волнующую аритмию.

Таким насыщенным эпизодом сродни непременные в многосерийном произведении напряженные стыки серий. Это элементарно, но необходимо: для того чтобы продолжения ждали, действие должно быть прервано на «самом интересном месте». Создатели фильма достигают результата: сердце бьется учащенно, зритель ввергнут в атмосферу жизни героев фильма, он начинает жить вместе с ними.

Воссоздавая атмосферу времени, авторы смело пошли на решительное внедрение в ткань фильма хроникальных материалов. В данной работе это не отдельные вкрапления, выглядящие порой в телефильмах неорганичными «заплатами». Нет, хроника всякий раз служит расширению масштабов событий. В большой мере благодаря такому использованию фильмотечных материалов в картину вошло дыхание огромной и страшной войны, дыхание больших событий, убедительно соотнесенных с действиями героев повествования. Незабываемыми остаются картины жизни партизанского края, воздушные бои, деловитость вражеского аэродрома, карательная экспедиция немцев, поражающая размерами действий, вызванных партизанскими ударами.

В таком же плане создания достоверной атмосферы работает в фильме музыка А. Шнитке, выразительная и современная по языку, в сочетании с реалистическими шумами и звуками.

●

«...Мы мало знаем о героизме людей, никак не рожденных для того, чтобы стать героями, о подвигах, которые рождались непроизвольно от простейших и в то же время прекраснейших добродетелей — от верности, от чести, от любви к родине, к соотечественникам, к правде», — писал И. Эренбург в одной из статей военного времени.

Такова была Аня Морозова.

Такова она в фильме «Вызываем огонь на себя», возрожденная на экране актрисой Л. Касаткиной. Однажды в комнатке Ани Морозовой собираются за столом четыре женщины, чтобы выпить на радостях по глотку чужого вина, выпить по поводу того, что вчера поселок, аэродром, бензохранилища — всю Сещинскую авиабазу бомбили свои, наши!.. Трудная, смертельно опасная работа подпольщиц увенчалась такой наградой! Шепотом запевает Аня — Л. Касаткина: «В далекий край товарищ улетает...», и вот раскачиваются за столом в такт мелодии четыре женщины, чуть закружились их головы, стали стран-

В. Косач — Константин Поваров

ными, заволоклись глаза. На момент забылось все. На момент стали они простыми — милыми, душевными, добрыми. Отчаянного нрава, нескладеха Лидка Тончилина (Е. Королева), молчаливая, уверенная в себе красавица Паша (И. Извицкая), неторопливая, спокойная и выжидательно-наблюдающая Мария (В. Беляева) — о них, о русских женщинах, ведет повествование телефильм. Но подробнее всего об Ане Морозовой.

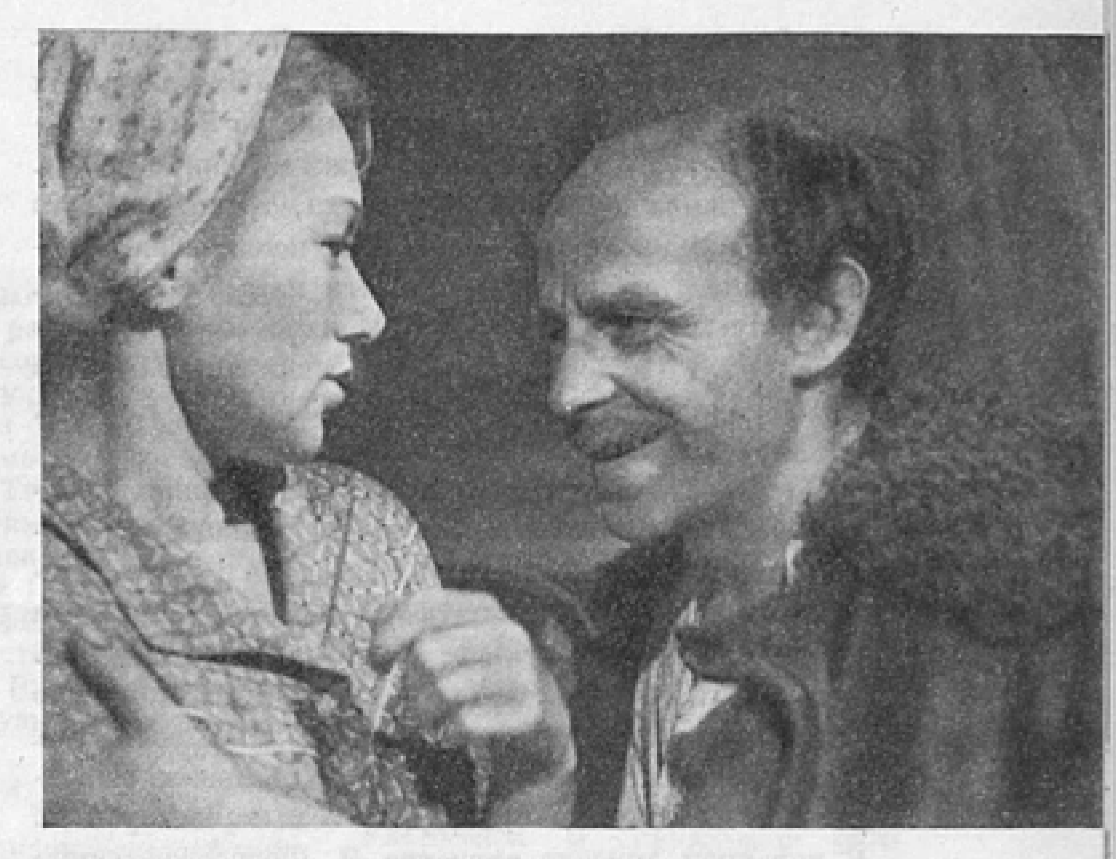
Это сложная наука — быть и всегда оставаться Человеком среди врагов и предателей. Аня прошла ее от начала и до конца, прошла через сложнейшие испытания. С ней прошли эту науку ее подруги. И мы видим воочию, как это было...

О профессионалах-разведчиках порой шутя говорят, что им надо присваивать звание народных артистов. Аня становится артисткой. Ее жизнь — сцена. Экран дал возможность выявить то, что не имела права раскрывать Аня Морозова в жизни. Мы увидели подлинную душу этой русской девушки, прекрасного Человека.

Напряженный круглосуточный труд —физический, умственный, постоянная опасность. При встрече нет возможности и времени разговаривать. Две-три посторонние фразы — и сразу же к делу. Актриса живет в этом ритме. Уловив его своеобразную горячечность — ведь так длятся месяцы!— она делает тем более ощутимыми импульсивные, стремительные поступки и чувства своей героини.

Только увидала отчаянно орущую на фашистов Лидку, решила: годится! И вот, утащив ее от опасного места, Аня ведет с ней первый прощупывающий разговор: вроде все об обычном, не подкопаешься, однако терпеливо узнает, что надо. Но как всегда сразу возникает сложность. Лидка говорит: тебя предатель хвалит... Тут уже в палитре Л. Касаткиной нет чистых красок, и она превосходно раскрывает сложное смешение мыслей и чувств. Здесь и стремление к цели, и решимость, и отчаяние, и преодоление его, и возникновение шутки...

Один за другим гибнут товарищи. Их почти невидимое существование где-то рядом Аня ощущала, это помогало ей. Но вот убит сдержанный и бесстрашный «дядя Вася» (О. Ефремов). Отчаяние охватывает девушку. Л. Касаткина раскрывает здесь трагедию Ани, как трагедию ребенка, оставшегося сиротой. А когда ее героиню, уже узнавшую тяжесть жизни подпольщицы, настигает известие о гибели удивительного в своем беспримерном мужестве Кости Поварова (В. Косач), актриса раскрывает охватившую Аню смертельную слабость. Творчество сливается с жизнью—так богато и достоверно мастерство актрисы. Образ Ани как бы поглощает Л. Касаткину. В нем полно и мастерски раскрыта актрисой динамика развития характера от первоначальной



Л. Касаткина — Аня Морозова, Р. Быков — Терех

растерянности до зрелости командира группы. Этот принцип достоверного, наполненного раскрытия внутреннего мира особенно важен. Им руководствовался режиссер в подборе исполнителей всех ролей, даже самых малых.

Наши друзья, иностранные актеры, внесли в фильм не только неповторимые особенности поведения, речи, интонаций, обаяния. Они оказались на высоте в выполнении поставленных действенных творческих задач. Это относится к польским актерам, и в первую очередь к Юзефу Дурьяшу. Актер, умеющий донести тончайшие душевные нюансы, Ю. Дурьяш создал в фильме образ Яна Маньковского, солдатского Гамлета, ищущего спасения реального мира добра. Он столько сказал нам с экрана! И очень малым количеством слов. Ю. Дурьяш оказался отличным партнером Л. Касаткиной, они вдвоем, одними лишь взглядами, поведали новеллу о нерасцветшем чувстве девушки и глубоком такте Яна, все понявшего, но... полюбившего другую.

Режиссер привлек к участию в фильме и непрофессиональных актеров. Так, журналист Павел Пацл воссоздал образ своего замечательного соотечественника Венделина Роблички и сделал это, органично войдя в сложные жизненные ситуации своего героя, в мир его чувств и решений. Удача фильма — точный, серьезный показ образов врага. Слишком часто представляли у нас фашистские войска картонными тупицами, а порой и вовсе не выводили их на экран, стараясь обойтись без них. А ведь мы победили самую мощную армию в мире.

В фильме «Вызываем огонь на себя» показана деградация гитлеровского духа в войне. От бравурных песен и фоксов в офицерском казино до истерики — вот их путь. Их внутренний крах — наша победа. Потеря привычного победного духа, трепет, жалкая попытка анализировать события, психический надрыв, животный страх — вот что настигает врага. Картину эту раскрыли убедительно и достоверно актер из ГДР Лотар Шумахер, аспирант МГУ из ГДР Эрхард Деринг, артисты Э. Кнаусмюллер, А. Александровский и другие.

Но неизбежному внутреннему разоружению предшествовали издевательства, спесь, насилия. В памяти остаются действия карателей против партизанского края: сползают с платформ танки, оборудуется командный пункт, пылают дома, деревни, деревья. Все возмущается и протестует, когда вспоминаешь садистский жестокий расстрел пленных советских командиров и политработников. Не может выветриться из памяти расстрел семьи Поваровых. В коротком эпизоде артистка Н. Федосова, исполнительница роли матери, поднимается до эпического трагедийного масштаба. «Прощай, мальчик, золотой... живи!..» — ее последний крик остался звучать навсегда. Немецкие прихвостни-предатели сгоняют всех в кучу. Звучит беспорядочная пальба...

Среди этих христопродавцев — полицай Терех, которого замечательно, сочно и беспощадно сыграл Ролан Быков.

Терех родился предателем и таким живет. Когда приходит его смертный час, он кричит: «Мы все русские... Мы все наши...» И только тут в полной мере осознаешь всю мерзость его, змеиную изворотливость. Артист сделал этого отвратительного оборотня жалким, но опасным и коварным.

С какими врагами столкнула война наших героев! Мы узнаем в фильме людей чистых и безупречно храбрых, начавших долгий бой с голыми руками. Мы узнаем и гитлеровских крестоносцев с их прихвостнями, проникших в нашу страну в бронированных, огнедышащих машинах. Мы узнаем их изнутри. Портрет сочетается с панорамой. И фильм от этого превращается в партизанскую эпопею. Герой ее — советский человек.

Создатели телефильма «Вызываем огонь на себя» старались возродить в себе то, чем жили в военные дни и ночи два десятилетия назад, и это было нетрудно. Они старались передать содержание жизни и пафос советских людей в войне, воплотить великие чувства: любовь к родине, дружбу, верность, и это удалось. Они сказали: Аня Морозова и ее товарищи не суперразведчики, они действовали и поступали, как честные люди, как патриоты... Они делали победу... И это волнует.

Кинорассказ о героях Сещинского интернационального подполья сделан в содружестве советских, польских, чешских и немецких художников. Братство народов живо. Оно лучшее воплощение памяти о погибших. Оно достойный памятник Победе.

●

Фильм «Вызываем огонь на себя» несомненно окажет влияние на развитие многосерийных телефильмов. Поэтому необходимо остановиться и на несовершенствах этой большой работы. Фильм неровен. Художественная цельность, убедительность еще не выявлены в первой серии. Последующие сделаны точнее и эмоциональнее. Ощутима порой растянутость, как в целом — во всех сериях, так и в отдельных эпизодах (например, встречи Морозовой и Поварова не выдерживают выделенного для них метража; ситуация такова, что их длинные разговоры нарушают ритм и ощущение достоверности).

Наряду с длиннотами нельзя не констатировать незавершенность отдельных линий сюжета (например, борьбы партизан с карателями). Не всегда убеждают артисты. Заметны просчеты А. Лазарева в развитии образа Федора. Попавший на оккупированную территорию советский летчик, он поначалу напряженно ищет выход из создавшегося положения. В нем есть темперамент, целеустремленность. Когда же Федор становится командиром партизанского отряда, у артиста появляется мнимая значительность: больше позы, нежели подлинной жизни. Такими же чертами многозначительности, подменяющей истинную наполненность, отмечено исполнение О. Ефремова. Претензии эти, однако, направляются прежде всего в адрес сценарного материала, ибо в принципе достижения актеров и режиссера в глубинном раскрытии образов несомненны.

Показалось важным сделать это добавление, ибо без него, пожалуй, высокая оценка фильма выглядит «голубоватой». Как увидать свет без теней? А ведь в этом фильме, пионере советского многосерийного телевизионного жанра, создатели его оказались смелыми художниками. И они победили.

Миновало два десятилетия с того незабываемого майского дня, когда, сменив военные залпы, прозвучали победные салюты. Два десятилетия... Это значит: новое поколение, не знающее войны. И это значит: поколения, хорошо знающие, что такое война. Среди тех, кто знает, есть готовые и жаждущие вернуться к бойне. Есть — и их многие миллионы — те, кто хочет преградить им путь, сделать войну невозможной. Тем, кто не знает войны, надо рассказывать о ней.

Фильм о войне «Вызываем огонь на себя» служит миру.

Хроника телевидения

На Тюменской студии телевидения поставлена инсценировка повести С. Залыгина «На Иртыше». Роли в телеспектакле исполнили артисты Тюменского областного драматического театра, постановку осуществил молодой режиссер Н. Емельянов.

●

«Посмотри на город» — так называется трехчастевый документальный фильм Горьковской студии телевидения. В нем рассказывается об одном из крупнейших промышленных и культурных центров страны. Телезрителей знакомят в фильме с историческими местами г. Горького, связанными с пребыванием в городе В. И. Ленина, Я. М. Свердлова, А. М. Горького. В фильме возникают кадры, снятые, когда только начал строиться Горьковский автозавод, а затем показано развитие города, его заводов, культурных учреждений, его благоустройство.

За последнее время студия выпустила на экран киноочерки «Ока вся синяя», «Здравствуй, Артек», «Резервы интенсификации», «Хозяева подземной реки», совместно с Саранской телестудией создан очерк «Скульптор Эрьзя».

●

Телевизионный фильм «Зимний дуб» по рассказу писателя Ю. Нагибина, созданный на Белорусской телестудии, с успехом демонстрировался Центральным телевидением и местными студиями телевидения. Телефильм, приобретенный многими странами, был хорошо встречен и зарубежными зрителями. На I Международном фестивале телефильмов в Мюнхене «На приз юности» «Зимний дуб» был удостоен Высшего приза за лучшую детскую программу фестиваля.

На I Международном фестивале «Прага, 1964» телефильму был присужден главный приз по категории художественных программ серьезного характера. На V Международном фестивале телефильмов в Монте-Карло «Зимний дуб» получил приз «Золотая нимфа».

●

В Москве прошло всесоюзное совещание сценаристов, режиссеров и редакторов, работающих над созданием телефильмов по циклу «Лениниана». С докладом «О творческих принципах и методах создания телевизионной Ленинианы» выступил представитель Центрального телевидения Н. Кастелин.

Режиссер Ленинградской студии телевидения Б. Сорокин рассказал, как был создан телефильм «Ленин и Ленинград» и над какими сценариями работает сейчас телестудия. Режиссер Ульяновской телевизионной студии Б. Ивлев поделился опытом своей работы над телефильмом «Юность вождя» (он же и автор сценария) и над новым сценарием «Родной город Ильича». В этом фильме авторы покажут телезрителям прежний Симбирск, каким его видел молодой Ленин, нынешний Ульяновск и Ульяновск 1970 года.

Участники совещания просмотрели фильмы, посвященные В. И. Ленину, посетили музей-квартиру В. И. Ленина в Кремле, ознакомились с экспонатами и фондами Центрального музея В. И. Ленина, побывали в Центральном партийном архиве Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС, в Архиве кинофотофонодокументов СССР, где познакомились с картотеками и просмотрели уникальные кадры дореволюционной России и первых лет Советской власти.

АНГЛИЯ

Осенью 1964 года на конференции Объединения британских медиков с обвинительной речью против британского телевидения выступил врач Клиффорд Лэттон. Он назвал английские телевизионные программы «скучными, грязными и отвратительными» и заявил, что именно они, эти аморальные программы, повинны в том, что английские юноши и девушки слишком рано знакомятся с оборотной стороной жизни. Лэттон потребовал прекратить «опасную игру на низменных инстинктах». Почти ежедневно, сказал он, британская молодежь видит на маленьких экранах безобразные сцены насилия, жестокости, пошлости, и поразительно то, что к этому все уже привыкли... Ведь еще десять лет назад демонстрация подобных сцен заставила бы содрогнуться каждого порядочного человека, а сейчас на них никто не обращает внимания.

●

Несколько членов английского парламента — консерваторы и лейбористы — создали комитет, в обязанности которого входят просмотр телевизионных программ и контроль над тем, чтобы они не слишком изобиловали любовными сценами и сценами насилия.

Члены комитета будут в случае необходимости предъявлять претензии Би-би-си или коммерческому телевидению, а если это не поможет, ставить вопрос на рассмотрение парламента.

●

Интересную документальную передачу под названием «Купить... и выбросить» продемонстрировало недавно телевидение Би-би-си. В этой передаче, поставленной Т. Филпоттом, рассказывается о деятельности американских монополий, заставляющих американцев приобретать зачастую совсем ненужные товары и выбрасывать их неиспользованными. Постановщик передачи рассказывает не о том, что видно на экране, а о скрытой стороне видимого: о том, сколько покупатели переплачивают за рекламу, за яркую, зазывную упаковку и т. п.; о том, как их вынуждают, например, тратить больше бензина (путем искусственного завышения скоростей автомобилей), чтобы заставить их больше покупать. Если бы зритель не слышал комментария, он мог бы подумать, что видит обыкновенный видовой фильм о Соединенных Штатах Америки.

Однако комментарий совершенно меняет характер передачи. Такое резкое расхождение между словом и изображением делает, по мнению критика английского журнала «Лиснер», передачу «Купить... и выбросить» очень оригинальной и придает ей резко критический характер.

●

Среди пяти лучших драм, показанных по телевидению Би-би-си в 1964 году, обозреватель журнала «Контраст» называет экранизацию рассказа Н. Лескова «Человек на часах», написанную и поставленную Рональдом Эйром.

ГДР

Телевизионный фильм «На гору, где растет красный мак» ставит студия ДЕФА совместно с одной из английских киностудий по роману немецких писателей Эдит и Вальтера Горриш. В фильме участвуют актеры ГДР, Англии, США и Кубы.

●

Более 50 иностранных кинофильмов, дублированных на немецкий язык, покажет телевидение ГДР в 1965 году.

ГОЛЛАНДИЯ

Голландское правительство объявило о плане создания в главных городских и сельских районах страны системы проводного телевидения под названием «Центральная антенная система». В каждом таком районе будет сооружена одна радио- и телевизионная антенна, способная принять большое количество программ. К ней с помощью проводов будут подсоединяться индивидуальные телевизоры и радиоприемники. Строительство системы будет завершено в течение десяти лет.

ПОЛЬША

Режиссер Ежи Антчак в творческом коллективе «Ритм» завершил работу над двухсерийным фильмом «Выстрел» по одноименной повести А. С. Пушкина. Две главные роли (графа и Сильвио) сыграл один актер — Игнацы Гоголевский. В остальных ролях: Ивона Млодницка, Хенрик Бак, Тадеуш Циглер и другие.

●

«Капитан Сóва идет по следу» — так будет называться цикл приключенческих телефильмов, к созданию которых приступил в том же творческом коллективе кинорежиссер Станислав Барейя (постановщик известных советским зрителям комедий «Муж своей жены» и «Жена для австралийца»). Сценарий Янины Ипохорской. В главных ролях снимаются Веслав Голас и Эугениуш Шевчик.

●

Хорошие результаты принес конкурс на лучшую современную телепьесу. Отмеченные жюри работы «Мастер» Скворонского, «Деревня, которая называется Могила» Брошкевича, «Входите — открыто» Кубиковского и другие были тепло встречены телезрителями.

США

Производство телевизионных фильмов является главным видом деятельности крупнейших голливудских студий. Это стало возможным с тех пор, когда весной прошлого года Ассоциация кинопродюсеров слилась с Союзом продюсеров фильмов для телевидения. Американский экспорт телефильмов распространяется (по данным 1964 года) на 80 стран мира и достиг 70 миллионов долларов. Главными импортерами американской телепродукции являются Канада, Англия, Япония, ФРГ, Австралия, Италия, Мексика, Франция и Аргентина. Журнал «Телевижн куотерли» пишет, что, например, канадское правительство вынуждено ограничивать телеимпорт из Америки 45 процентами всего телевещания, а телевидение Австралии на 83 процента заполнено телефильмами американского происхождения. Трудно судить о материальной выгоде для стран-импортеров, однако морально-этический ущерб станет очевидным, если учесть признаваемое западной прессой тлетворное влияние американских телепередач как в самой Америке, так и в других странах.

ФРАНЦИЯ

Мистер Пиквик в сегодняшнем Лондоне — так называлась одна из передач парижского телевидения. Пиквик (артист Андре Жиль) посещал места, связанные с памятью Чарльза Диккенса. Он побывал в «Лавке древностей», в доме, где жил Диккенс, снимался на фоне парламента, посетил спектакль «Приключения членов Пиквикского клуба», который почти два года с успехом идет в лондонском театре «Севиль». Там произошла трогательная встреча двух Пиквиков — Андре Жиля и его лондонского коллеги Гарри Секомба.

●

По французскому телевидению прошла передача, в которой шесть лучших «мастеров интервью» рассказали телезрителям о своем журналистском амплуа. Передача иллюстрировалась показом отрывков из лучших взятых ими интервью у известнейших деятелей политики, культуры и даже у... прокаженных.

●

Любопытное дело слушалось в ноябре прошлого года в трибунале Тулузы. Этот процесс получил у французской общественности название «Велодрама Ватерлоо». Восьмидесятилетний адвокат Бускарбье обвинил министра информации Франции, генерального директора телевидения и других в оскорблении патриотических чувств.

Однажды почтенный адвокат, закусывая в ресторане и поглядывая на экран телевизора, вдруг разразился проклятьями. Столь бурная реакция была вызвана пародийным изображением битвы под Ватерлоо на телеэкране. Дело в том, что авторы пародии Жан Янн и Жак Мартен вывели императора Наполеона и его маршалов в коротеньких штанишках и не на лошадях, а на... велосипедах. На велосипедах были, правда, и противники французской армии — Веллингтон и Блюхер, но это не успокоило возмущенных чувств г-на Бускарбье. И вот тулузский трибунал принял к слушанию дело по обвинению тех, кто разрешил постановку этой пародии, «оскорбляя,— как говорит г-н Бускарбье,— то, что является священным, — наследие наших отцов». Однако адвокат ответчиков заявил, что истец не имеет собственного телевизора и, следовательно, не может, мол, являться юридическим лицом, правомочным предъявлять иск по поводу телевизионных программ.

ЯПОНИЯ

Перед японскими органами просвещения остро стоит проблема обучения умственно отсталых детей, которых в Японии в возрасте от 6 до 15 лет в 1963 году насчитывалось более 800 000. 92 процента из них необходимо воспитывать в специальных школах, а при существующем в Японии школьном кризисе мест хватает только для 7 процентов подобных детей.

Некоторую помощь в обучении в этом отношении оказывает телевидение. Выпуску телепрограмм для неполноценных детей предшествовала двухлетняя подготовка, в которой принимали участие японские врачи, психологи, педагоги. Эксперимент, проведенный в одной из школ для умственно отсталых детей в г. Осака, показал, что дети, систематически смотревшие предназначенные для них телепередачи, начали понемногу постигать элементы окружающей среды, природы, что, в частности, нашло выражение в их рисунках.

Регулярные телепередачи для отсталых детей японское телевидение начало демонстрировать с мая 1964 года еженедельно в течение 30 минут, а передачу «Советы родителям умственно отсталых детей» — еще в 1963 году. Японское телевидение выпускает также специальные программы для глухонемых детей.

О научно-техническом уровне кинофантастики

Помню, когда вышел на экраны «Человек-амфибия», я спросил у одного знакомого, понравился ли ему фильм. В ответ я услышал:

— Не смотрел и не собираюсь смотреть. С детства у меня осталось слишком восторженное представление об Ихтиандре, и я просто боюсь, что в кино он будет совсем иным, чем в книге. Не умеют у нас фантастику ставить.

Я не сторонник подобного недоверия. Но после просмотра «Человека-амфибии» мне ничего не оставалось, как считать мнение «в кредит» оправданным. Если бы мой знакомый пошел в кинотеатр, то фильм разбил бы лучезарную мечту его детства вдребезги. Может быть, это сказано слишком сильно. Но, на мой взгляд, достаточно и одного пошловатого кадра (а их в фильме было гораздо больше), чтобы романтический герой утерял свою романтичность.

И все же вернемся к реплике моего собеседника. Имела ли его предубежденность против фантастических фильмов реальную почву? Несомненно. Научная фантастика все еще остается слабым звеном в работе наших кинематографистов. И до «Человека-амфибии» и после него киностудии не выпустили ни одного фантастического фильма, от которого можно было бы если не прийти в восторг, то, во всяком случае, вынести некоторые добрые впечатления.

Научная фантастика в кино — жанр сложный и по трудностям чисто технического характера и по обрисовке характеров героев.

В этой связи стоит подумать, а что вообще надо экранизировать?

Забудем на минуту о кино и обратимся к фантастической литературе. Современный мальчишка и подросток XIX века по-разному читают «80 тысяч километров под водой» Жюля Верна. Верней, читает-то он с интересом, но его больше увлекают сюжет, приключения героев, а вот сама техника, которая была фантастикой в прошлом столетии, уже не может поразить воображение юного читателя наших дней. Большую часть книги мальчишка воспринимает не как фантазию, а именно как приключенческий роман. Происходит это оттого, что действительность нашего века атома и кибернетики превзошла фантазию Жюля Верна. «Наутилус» приводился в движение электричеством, а современные подводные лодки работают на урановом топливе. Время меняет восприятие научной фантастики. Каких-то десять лет назад человечество только мечтало о спутниках Земли. Первый полет человека в космос казался чудом, стоящим на грани фантастики. Теперь нас не удивляет запуск в космос корабля с тремя космонавтами на борту. Грань фантастики отступила. Мы знаем сейчас, именно знаем, а не фантазируем, что осуществление полетов на Луну — дело ближайших лет. Поставьте в настоящее время фантастический фильм о запуске спутника на орбиту Земли — и пусть приключения героев будут захватывающими дух, все равно такого чувства, которое мы испытываем, когда читаем «Туманность Андромеды» И. Ефремова, из предполагаемого фильма не вынесешь.

Человек мечтает о том, чего нет с ним рядом. Он обычно — иногда подсознательно — сопоставляет мечту с действительностью. И только далекое, неизвестное и, конечно, увлекающее может быть красивой мечтой. Этими причинами, по-моему, объясняются успехи фантастики Ивана Антоновича Ефремова. Та же «Туманность Андромеды» покоряет не только своими высокими литературными качествами, но и высокой технической грамотностью, основанной не просто на вымысле фантаста, а на предположениях, подкрепляемых наукой. В связи с этим мне вспоминается замечательная книга известного советского астрофизика и радиоастронома И. Шкловского «Вселенная, жизнь, разум», в которой гипотезы о будущей межзвездной связи автор основывает на рассуждении о Великом Кольце, описанном И. Ефремовым.

Между тем наши фантастические фильмы более всего слабы научно-технически. Широкий зритель сегодня хорошо осведомлен о достижениях науки и техники, поэтому не только у специалиста, но и у рядового зрителя «накрученные», технически бутафорские сцены могут вызвать лишь снисходительную улыбку.

Научиться делать научно-фантастические фильмы нельзя без поисков и смелого экспериментирования. Но в сферу фантастики наши кинематографисты вторгаются слишком уж робкими шагами. Сколько было поставлено фантастических фильмов? Не более десятка. А разве находки возможны без поисков?

Говорят, что неудачи и неодобрительные, а порой и резкие отзывы критики «отпугивают» режиссеров от научной фантастики. Думается, что настоящего энтузиаста не отпугнешь никакой критикой.

Никто не сомневается в том, что советское кино, сумевшее передать на экране мысли Чехова и Лермонтова, Льва Толстого и Шекспира, создаст и фантастические ленты, сильные своими человеческими, техническими и социальными идеями. Хочется только, чтобы они, эти ленты, были созданы поскорей.

И я предвкушаю то время, когда мой знакомый на вопрос, видели ли вы «Великое Кольцо», ответит:

— Во всех кинотеатрах страшные очереди. Никак не могу попасть, а посмотреть хочется ужасно. Не поможете ли вы мне достать билет?

В. Мижирицкий

г. Нукус

ДНЕВНИК РЕДАКЦИИ

Два коллектива кинематографистов — киностудия «Ленфильм» и группа харьковских кинолюбителей — сняли фильмы по одному и тому же литературному произведению — новелле Юрия Яковлева «Собирающий облака». Наша редакция была приглашена на просмотр этих небольших, двухчастевых фильмов (они показывались и по телевидению). После просмотра состоялась беседа с харьковчанами. Отрадно было отметить, что в таком мало распространенном среди кинолюбителей жанре, как игровой художественный фильм, харьковчане смогли успешно выдержать сравнение с профессионалами «Ленфильма».

В фильме харьковского коллектива, которым руководит А. Шимон, увлеченно играют актеры-любители (ученик второго класса Коля Есипенко, его родители и по фильму и в жизни — врачи Людмила и Николай Есипенко, библиотекарь Грета Прядко, слесарь Григорий Ткаченко). Фильм интересно разработан режиссерски (авторы сценария и режиссеры Станислав Капустян — рабочий, Виталий Рассоха — киномеханик и Валентин Чупирев — строитель) и умело снят на цветную пленку. К сожалению, не всегда операторы (это Вадим Брискин — техник, Анатолий Зеленский — токарь, Александр Каша — рабочий, Павел Натаров — школьник и Анатолий Ярмолюк — курсант) осторожны в выборе цветовой гаммы, часто они чрезмерно увлекаются яркими красками.

Харьковская студия имеет уже солидный стаж и опыт, не раз она удачно выступала на всесоюзных смотрах (мы писали о ее работах «Шуточка» по А. Чехову и «Час восьмой» в № 12 за 1960 и № 2 за 1961 год).

Желаем студийцам-кинолюбителям новых успехов в трудном, но интереснейшем деле создания игровых любительских фильмов. Надеемся, профсоюзные организации Харькова помогут студии — коллектив стоит того.

●

В № 5 нашего журнала за 1963 год был опубликован список советских фильмов, которые следует снова выпустить в прокат. Мы просили наших читателей дополнить этот список, и в одном из следующих номеров опубликовали письмо читателя М. Глебова, который предложил повторно тиражировать грузинские фильмы «Арсен» и «Дарико». Грузинская республиканская контора по прокату прислушалась к мнению нашего читателя и дала вторую жизнь на экране фильму «Дарико» в русском варианте (на грузинском языке картина не сходила с экрана, а русского варианта зрители не видели вот уже около двадцати лет). Этот вариант был озвучен в свое время основными исполнителями: артисты Нуца Чхеидзе, Тамара Цицишвили, Серго Закариадзе, Шалва Гамбашидзе, Сандро Жоржолиани и другие сами дублировали свои роли на русский язык.

Как пишет газета «Кутаисская правда», русский вариант «Дарико» вызвал большой интерес у зрителей. Кстати, как выигрывает фильм в художественном отношении при таком способе дубляжа!

●

Журнал «Искусство кино» много раз выступал за сближение кино и школы. Мы писали о том, что учащихся средней школы необходимо знакомить с основами киноискусства, с «языком» кино, принципами кинорежиссуры, с приемами операторского мастерства и т. д. Мы писали, что следует разъяснить школьникам глубокий смысл шедевров советской и мировой кинематографии, лучших фильмов нашего времени, неповторимый стиль их авторов. Ведь кино, писали мы, наряду с литературой (только, вероятно, еще более активно) формирует эстетический вкус.

Наш призыв нашел отклик в Грузии: тбилисский кинотеатр «Накадули» выпустил специальный школьный абонемент на просмотр шести кинокартин, к абонементам были приложены краткие аннотации и фильмографические данные. Кроме того, в соответствии с идеей «Большой кинопрограммы» в показ включались документальные, научно-популярные и мультипликационные фильмы. Более восьми тысяч школьников всех возрастов просмотрели программы кинотеатра «Накадули» (естественно, что при составлении репертуара учитывался возраст учащихся).

Однако, как справедливо замечает на страницах газеты «Молодежь Грузии» директор объединения кинотеатров Октябрьского района Тбилиси Е. Гегечкори, усилия дирекции «не будут эффективными, если учителя не станут проводить со школьниками беседы по просмотренным фильмам». «Почему, наконец, ученики не могут писать сочинения о героях экрана?» — спрашивает он. Верно! Контакты кинотеатра не должны останавливаться на полпути, говорит Г. Гегечкори и заключает: «Кино — это не конкурирующее заведение, куда удирают мальчишки с уроков. Это ближайший союзник советской школы».

Вслед за газетой «Молодежь Грузии», горячо поддержавшей почин «Накадули», мы приветствуем подобное сближение киноискусства со школой. Редакция надеется, что опыт тбилисского кинотеатра будет изучен и подхвачен другими кинотеатрами страны. В этом должны оказать помощь комсомольские организации городов и сел.

Письмо в редакцию

Уважаемый товарищ редактор!

В журнале «Искусство кино» (№ 2 за 1965 год) напечатано письмо В. В. Деготь по поводу опубликованного в вашем журнале сценария «Эскадра уходит на Запад».

Доводим до вашего сведения:

мы встретились с тов. В. В. Деготь, очень подробно разговаривали с ним, прочитали все документы и книги, связанные с судьбой его отца, старого большевика В. В. Деготь.

В фильме «Эскадра уходит на Запад» будет достойно сказано об одном из руководителей «иностранной коллегии» в Одессе Владимире Александровиче Деготь.

С уважением

А. ЛЕВАДА, М. БИЛИНСКИЙ

Георгий ЩУКИН

Память и верность

Из дневника режиссера

Летом Варшава пахнет цветами, сырой штукатуркой и черным кофе. Осенью — еще и опавшими листьями. Этот терпкий, чуть грустный запах преследует вас всюду — и в Лазенках, и в Желязовой Воле, где рыжие листья притихли под ногами могучих каштанов, и на улицах города, где они шуршат под ногами прохожих... В Польше красива и осень...

Идет дождь. Я сижу за столиком в кафе актерского клуба на Аллеях Уяздовских и жду...

Сегодня здесь мне предстоят две встречи. С одним из ветеранов польской кинематографии и с одним из молодых ее мастеров. С польскими художниками всегда интересно: по-настоящему волнуют их искусство, их часто героические, нелегкие судьбы, вобравшие в себя частицу народной борьбы и беды...

Я видел Варшаву в сорок пятом... Сейчас она вон какая — хлопотливая и веселая, празднующая в эти дни двадцатилетие своей новой жизни. А тогда... 24 000 зданий лежали мертвыми курганами щебня. Чудовищный, гигантский памятник трагедии Польши...

Куда бы сегодня вы ни шли по Варшаве — вы обязательно остановитесь у цветов. Их всегда много здесь — у досок на местах расстрелов и на могиле Неизвестного солдата; у памятников партизанам и Польско-Советскому Братству на Аллее Сверчевского; у Ники Варшавской и у монумента Героям гетто; на военном кладбище в Повонзках и на другом кладбище, где лежат убитые лейтенанты Маша Круковская и Юля Музик, майор Скробастян и Гребенкин Николай, 1922 года, кавалер орденов, и еще двадцать тысяч советских солдат...

Польша умеет помнить...

Но память о прошлом живет не только в граните. За двадцать лет поляки создали не менее волнующий памятник своей борьбе — мощную серию страстных антивоенных, антинацистских фильмов.

Я сижу за столиком и жду одного из тех, кому польский послевоенный кинематограф обязан своим становлением и успехами, одного из тех, в чьем творчестве антинацистская тема звучит наиболее мощно... Передо мной статья этого человека. «Мое двадцатилетие» — так озаглавил статью ее автор Ежи Боссак — выдающийся режиссер и организатор, педагог и критик, строитель и солдат — кем ему только не приходилось быть! «Это мое первое двадцатилетие, которое я не считаю потерянным...», — пишет пятидесятитрехлетний мастер. Я читаю статью Боссака и думаю о поколении художников, к которому он принадлежит.

Тадеуш Голуй и Зофья Посмыш, Анджей Вайда и Анджей Мунк, Ванда Якубовска и Александр Форд, Ежи Ставиньский и Ежи Боссак и многие другие — как волнующе слились в их творчестве талант и мастерство с тяжким опытом борьбы, с событиями их мужественных, часто трагических биографий! Верность правде пережитого преломилась большой правдой их большого искусства. И не в этом ли источник тех потрясений, что испытывают зрительные залы в любой части света, сталкиваясь с «Пассажиркой» и «Улицей Граничной», «Последним этапом» и «Концом нашего мира», «Каналом» и «Реквиемом для 500 000»?

За окном летят листья. Весело барабанит дождь. А я вспоминаю другой дождь...

...Освенцим. Я приезжал сюда год назад, когда снимался фильм «Конец нашего мира» — трагическая эпопея, посвященная памяти узников. Прославленный автор «Последнего этапа», сама бывшая узница этого лагеря, Ванда Якубовска снимала свою картину прямо тут, среди бараков и проволоки.

Освенцим, горькая земля, прах четырех миллионов. Я много читал о нем, видел фильмы. И все же лагерь потряс меня, как потрясает каждого приезжающего сюда. Потряс тем, что нельзя ощутить ни на экране, ни в книге. Он, лагерь, оказался огромным, бескрайним... Этот молчаливый символ катастрофы, обрушенной нацизмом на человечество. И еще одно: он оказался аккуратным и ярким. Никаких мрачных, зловещих красок — зеленая травка, красные стены, белые столбики — чудовищное сочетание жестокости, аккуратности и олеографического сентимента.

Рисунки автора.

— ...Да, они были сентиментальны,— говорит Ванда Якубовска.— Очень любили музыку. Аккуратно сжигали живых людей и заводили музыку. Нет, не для того чтобы заглушить крики — их все равно бы никто не услышал... Просто им нравилась музыка...

Мы стоим в полутемном лагерном бараке. По крыше стучит дождь. Мутные капли шелестят по соломе, наверное, так же, как и двадцать лет назад, когда здесь умирали узницы Бжезинки... Дождь идет уже полчаса. На площадке объявили перерыв, и мы спрятались здесь, в бараке... Присели на узкие нары...

— Вот здесь я прожила почти два года...— говорит Якубовска.— Только тогда потеснее было. На каждых нарах человек по четырнадцать... Очень худыми были...— и, помолчав, пани Ванда продолжает свой рассказ...

А я гляжу на нее и думаю: сколько же пришлось пережить этой удивительной женщине.

...Сентябрь 39-го года. Молодой режиссер Якубовска заканчивает свой первый фильм «Над Неманом» по Элизе Ожешко. Но вместо премьеры — война. Сгорает картина. Сгорает студия. Сгорает Варшава... Оккупация. Коммунистка Якубовска скрывается. Подполье. Арест. Что было дальше? Пани Ванда задумывается... Дальше повезло. Попала в «рабочий» транспорт, а не в «транспорт уничтожения». Поэтому оказалась в бараках, а не в крематории... Из прибывшей партии в 140 человек через две недели осталось 17... Что делали? Строили лагерь. Руками. Это чудовищно: сами строили себе плаху... Конечно, был и саботаж. Но за это убивали. В августе 44-го в один день убили 24 000 человек... Трупы горели тринадцать дней. Смерть стала бытом. Поражали живые... Конечно, кое-кого удавалось спасти... Вошла в международную организацию солидарности, так называемую группу «Освенцим». Туда вошли и другие польские коммунисты и левые социалисты и просто честные люди...

Пани Ванда замолкла, задумчиво покусывает соломинку... Внезапно издалека, из тумана — тревожный гудок паровоза.

Якубовска вздрогнула, оглянулась:

— Вон на те пути приходили транспорты... Люди не знали, что их ждет... Женщины поправляли прически...

По путям, громыхая, прошел состав на строительство нового комбината...

— Почему вы вновь вернулись к этой тяжелой для вас теме? Ведь, наверное...

— Почему? — Якубовска преображается.— Потому что им нельзя верить! Они не перестали...— И ее рука с вытатуированным лагерным номером делает несколько резких, выразительных движений: раз! раз! И я понимаю, кто это они, марширующие по страницам западногерманских журналов, по брусчатке боннских мостовых...

— А потом, разве это можно забыть?..

Кончился дождь. Мы выходим на площадку. Пани Ванда идет усталой походкой, в своем рабочем халатике, косынке и больших башмаках, идет медленно по грязи и лужам, мимо бараков и нескончаемой ленты колючей проволоки, мимо путей, на которые когда-то привез ее транспорт смертников, идет делать свое повседневное дело — рассказывать людям о страшной правде своего прошлого, о мужественной правде борьбы своего народа...

Я гляжу вслед пани Ванде, товарищу Ванде, режиссеру Якубовской, руководителю творческого объединения «Старт», и вновь весь сегодняшний волнующий день проносится перед глазами. Группа Якубовской, собранная, сдержанная, где три четверти состава так или иначе связаны с трагедией Освенцима, где восемь человек — сами бывшие узники этого лагеря; спокойный голос Тадеуша Голуя — автора сценария и исполнителя одной из ролей — тоже бывшего узника. И суровые лица зрителей. И внезапный крик одной из зрительниц, когда ее малыш побежал к столбам с проволокой, хотя в этой проволоке давно уже нет тока. Что вспомнила эта женщина? Или другой крик, другой женщины — из венгерской делегации бывших заключенных, побледневшей при виде парня-статиста в эсэсовской форме. Кого напомнил он ей? Или самая страшная картина дня: местные ребятишки, бродящие в тумане вокруг лагеря и ковыряющие палочками землю, которая когда-то была грудами человеческого пепла, ковыряющие в поисках удачи, словно мальчишки, пошедшие по грибы. Трагедия Освенцима, последствия нацистского изуверства, смещавшего все человеческие понятия, закалявшего, но и калечившего души, коснулась и этого, уже третьего поколения людей... Страшные отголоски войны еще живы. Разве может смириться с этим коммунистка Якубовска, разве может забыть?..

●

— Вы ждете, очевидно, меня?..— Около столика остановился человек, коротко стриженный, с черными внимательными глазами.

Это пришел Мариан Мажиньский — автор нашумевшего «Возвращения корабля», лауреат Краковского фестиваля, художник, внесший своим новым фильмом «Двадцать лет спустя» достойный вклад в польскую кинолетопись войны. Вспоминая работы Мажиньского, вспоминая удивительную психологическую емкость этих кратких человечных новелл-биографий, за которыми угадывался зрелый авторский опыт, я предполагал увидеть эдакого умудренного житейской наукой, быть может, даже седовла-

сого мастера. А он, Мажиньский, оказался совсем молодым... Я готов был встретить натуру бурную, хорошо помня эмоциональность его фильмов... А он оказался сдержанным и даже поначалу чуть ироничным... Очень внимательно слушает. Спокойно отвечает, ведя беседу на чужом для него, русском, языке с легкостью и, я бы сказал, с изяществом...

Но уже вскоре слова его начинают звучать взволнованно: Мажиньский рассказывает о фильме «Двадцать лет спустя»...

Уверен, что каждого знакомого с этой работой не могли оставить равнодушным ни сам фильм, ни история его создания — эта своего рода эстафета боевого польско-советского побратимства...

...Готовясь к двадцатилетию освобождения, польские документалисты обратились через московское телевидение к бывшим участникам боев за освобождение Польши: где вы сейчас? Откликнитесь. Расскажите о тех днях... А быть может, вы узнаете себя в этих кадрах? И была показана хроника военных лет...

В ответ хлынул поток писем... Имена. Факты. Стремительно разрастался интереснейший материал, сама жизнь предлагала тысячи возможных героев задуманного фильма. Наконец трудности отбора позади, и Мажиньский с группой приезжает в Советский Союз на съемки. Сценария — в его общепринятом смысле — не было. Эпизоды должны были рождаться прямо на площадке, почти импровизационно... И новая сложность: все герои фильма живут в разных концах страны. Поражает оперативность, с которой в короткий срок был снят фильм.

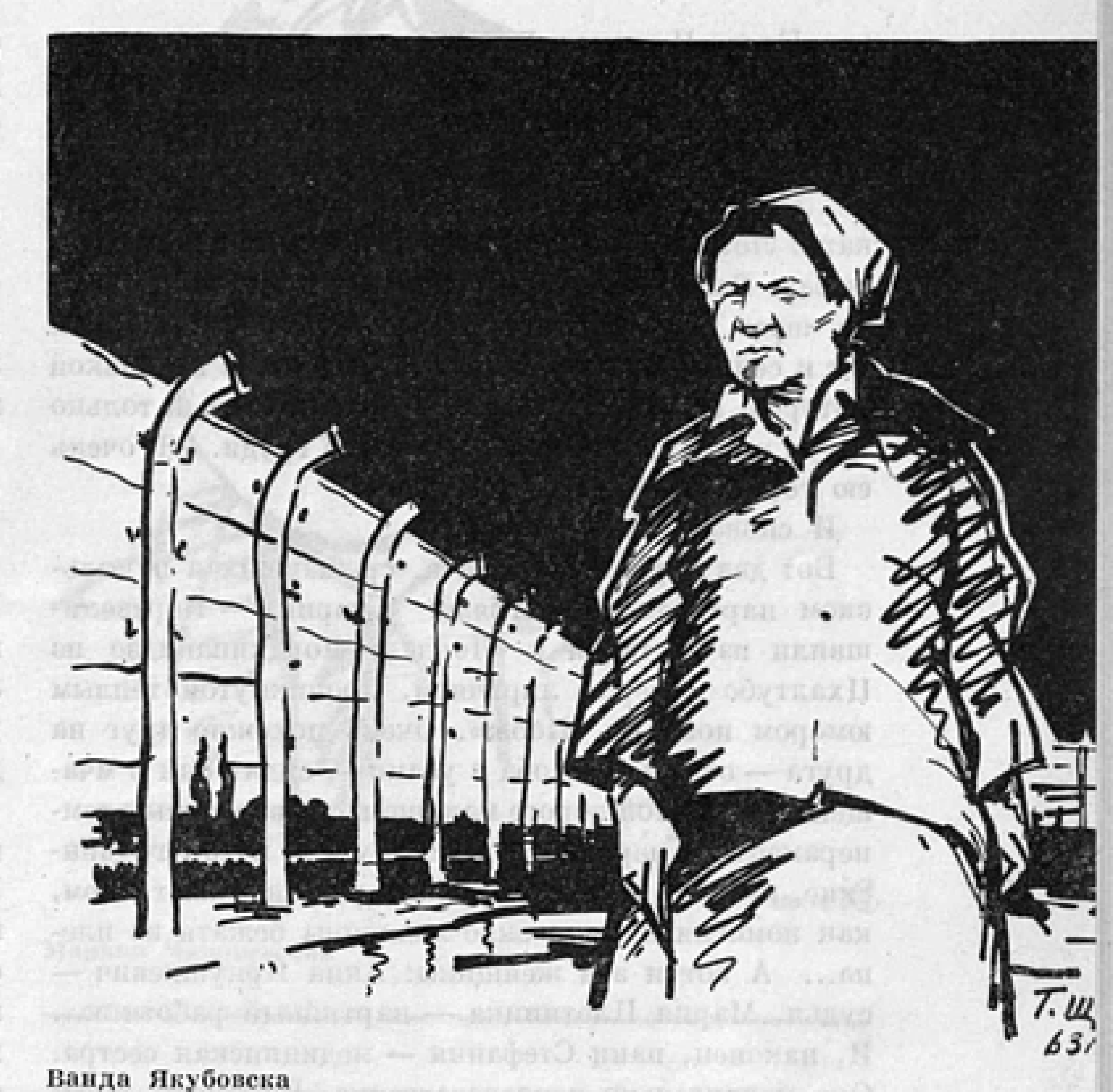
18 апреля прибыли в Москву; 20 апреля — съемки в Тбилиси; 25 апреля — Киев; 2 мая — Москва; 6 мая — Ашхабад; 8 мая — снова Москва; 15 мая— уже Польша; 1 июня — все! А еще поиски в Одессе, Ленинграде и Баку...

Этому помогли высокий профессионализм замечательного оператора фильма Антони Стаськевича — подлинного единомышленника и соавтора Мажиньского; энтузиазм группы и особенно ее советского директора Нины Теплухиной, вся истинно творческая атмосфера работы, активное содействие многочисленных добровольных помощников, желавших успеха будущему фильму...

Итак: тысячи километров, 7 экспедиций, 440 килограммов груза, 10 000 метров пленки, снятой группой всего из шести человек,— и вскоре пятичастевый фильм «Двадцать лет спустя» вышел на экран...

...Фильм начинается с пролога.

На экране — хроника. Стоп-кадром вырывает камера прямо из боя лица советских солдат — утомленных, разгоряченных, покрытых пылью... «Вот те, кто за тысячи километров от своих домов заменял



Ванда Якубовска

нам слезы горя на слезы радости...— говорит диктор.— ...Для большинства это была первая встреча с Польшей. Такими мы их запомнили... Последуем тропой воспоминаний...»

...Руины... Генерал Чуйков руководит взятием Познани. Бой за цитадель. Усатый малый с цигаркой у миномета — эдакий Теркин. Немец, заколотый кинжалом. Цитадель пала. Пленные...

Маршал Чуйков улыбается, это уже сейчас, в 64-м. Маршал взволнован, говорит сбивчиво, словно вновь потрясенный увиденным:

— Да, все было так, в порядке... Без сучка, без задоринки. Помогли друг другу...— И то ли в шутку, то ли всерьез, добавляет: — Славянская кровь заговорила...—Он сейчас совсем не маршал, герой Волги и Берлина — взволнованный человек, солдат, один из тысяч, освобождавших Польшу...

Новые новеллы — новые герои.

...Туркмения. «...5 тысяч километров до Москвы; 7,5 тысячи — до Варшавы». Пески, верблюды. Колхоз «Мир». Здесь собрались бывшие солдаты туркменской дивизии, освобождавшей Варшаву. Среди них — ректор университета, поэт, председатель колхоза... Волнуются, вспоминают. «Прислали нам поляки под Радзивиллом подарки, хотя сами жили плохо... «Вы кто: татары, калмыки?» — спрашивали...»

...Киев. Инженер Вл. Мацнев — почетный бургомистр польского города Закопане. Партизаны под его командованием спасли этот город от разрушения...

...«Дед Карась» — ну точь-в-точь польский Щукарь. Лет восемьдесят, хитрющий, с белой бородой, рыбак. Рассказывает, как перевозил в своей лодчонке через Вислу советских разведчиков за языком. Он и сейчас едет по Висле, только уже в новенькой моторке. И Варшава вдали — новая. Старый только треух у деда. Да военная медаль на груди. «Я очень ею горжусь...»,— говорит дед...

И снова встречи.

Вот два грузинских врача, сражавшихся в польском партизанском отряде: «Старик» — Картвелишвили из Кутаиси и «Лорд» — Лордкипанидзе из Цхалтубо — герои лиричной, проникнутой теплым юмором новеллы «Побег». Очень похожие друг на друга — оба лысые, оба с усами,— сидят они в мчащейся по горной дороге машине и с невероятным темпераментом, перебивая друг друга и путая грузинские, русские и польские слова, рассказывают о том, как помогли им польские женщины бежать из плена... А вот и эти женщины: Анна Ярнушкевич — судья, Мария Плотницка — партийный работник... И, наконец, пани Стефания — медицинская сестра. Она удивительно непосредственна. Волнуясь, смотрит на старые фотографии:

— О, он был тогда молодой, стройный — «Лорд». Да и я уже не та...— Стефания улыбается, задумывается.— Подошли ко мне. Мама, говорят, помоги нам, как уйти... Они меня все называли мама —у меня был уже ребенок... Помогла...

И наконец последняя новелла — «День рождения» — быть может, самая волнующая...

...В 44-м году солдату Советской Армии Галине Снеговой выпала необычная миссия. В маленькой деревушке под Жешувом ночью она приняла ребенка у польской крестьянки: в разоренной деревушке не было ни врача, ни других женщин... Из новых, чистых портянок смастерила новорожденной приданое. А вскоре советские солдаты пошли дальше. Так Галина и не увидела больше своей «крестницы»... Но Мажиньский разыскал Галину, эту смелую женщину, прошедшую всю войну, не раз раненную. Разыскал в Ленинграде и привез в Польшу, в деревушку под Жешувом.

...Галина явно волнуется — она едет в телеге по сельскому проселку:

— Вот здесь была батарея... Вот здесь — окопы... Неподалеку меня ранило...

И вот сама встреча — удивительная и простая. Но надо видеть, как блестят в глазах женщин слезы, как подходят к Галине и целуют ей руку по-праздничному одетые сыновья старой крестьянки. Как смотрит на пани Галину ее «крестница», та самая девочка, которой теперь уже девятнадцать — ровно столько, сколько тогда было Галине...

И снова возникает мелодия.

Поет эту тихую русскую песенку на польском языке Майя Кристалинская; звучит мотив, сочиненный советским композитором, участником боев на Висле Андреем Эшпаем, чей брат погиб, освобождая Польшу; слышны знакомые слова фронтового поэта Евгения Винокурова:

В полях за Вислой сонной
Лежат в земле сырой
Сережка с Малой Бронной
И Витька с Моховой...

А на экране — нескончаемая панорама обновленной польской земли — крыши Познани, крыши Люблина, площади древнего Кракова, Сукеницы, улицы Варшавы и снова крыши, крыши... Крыши домов, где живут люди, умеющие помнить...

Фильм очень своеобразен. Это фильм-рассказ, искренний и доверительный, фильм-воспоминание. Рассказ о дружбе, испытанной временем, повествующий, быть может, в большей мере о человеческих связях, чем о собственно ратном подвиге. Именно это ценно. Ибо сам подвиг в совместной борьбе вырастал и из взаимного познания. Ибо дружба стран начиналась с дружбы людей. Устами своих героев Мажиньский и рассказывает о рождении этой дружбы. Режиссер сумел вызвать, уловить, зафиксировать момент высокого душевного проявления этих людей: они волнуются, думают, вспоминают. Их мысли рождаются тут же, в кадре, на глазах зрителя. Их слова, непосредственные и искренние, поражают подлинностью и правдой, вызывают яркое ви́дение минувших событий... И происходит чудесное: фильм становится как бы изобразительно объемным, несмотря на то, что на экране — почти сплошь крупные планы. Так из мастерски вылепленных портретов людей складывается, возникает портрет времени и его событий, портрет народа и его борьбы. Это тот нечастый случай, когда, казалось бы, чисто литературная, статичная конструкция становится достойным предметом кинематографа, ибо пронизана она динамикой чувства и мысли, движением людских судеб, подлинной «жизнью человеческого духа» в его сложных связях со временем. Автор еще раз доказал, что современный кинематограф, в том числе и документальный, вряд ли в состоянии подлинно глубоко и без потерь рассказать о событиях жизни, не преломив их через человеческие судьбы...

Разговор заходит о профессиональных секретах.

— Как это у вас получается, Мариан? Ведь даже из профессионального актера не всегда удается добыть такую искренность и правду чувств, такую органику? Такую свободу импровизации? А ведь у вас

не актеры. Как вы их «провоцируете»? Вы пользуетесь скрытой камерой?

— Редко. Человек все равно чувствует, что его снимают. Я пользуюсь другим методом — стараюсь брать человека в момент его кульминационных духовных проявлений, когда ему не до камеры, даже если он ее и видит; когда чувства овладевают всем его существом. Это ликвидирует и стеснение и «зажатость»... Но эти состояния нужно готовить. Экспромт, но организованный, импровизация, но возникающая в нужный момент. Это нелегко... Например, я очень волновался, когда снимали маршала Чуйкова... Как разговаривать с маршалом? Как взволновать его? Мы сделали так. Пригласили его в посольство. Показали документальный фильм военных лет «От Вислы до Одера», где в одном из эпизодов молодой генерал Чуйков со своими двумя помощниками-генералами руководит взятием Познани... После просмотра в соседнюю с просмотровым залом комнату, где уже был накрыт стол, установлены камера и свет, маршал вошел заметно взволнованный. А тут еще вдруг открылись двери, и из двух соседних комнат к столу были приглашены те самые два генерала, которых только что видел на экране маршал. Все три военачальника до этой минуты находились в разных помещениях и друг друга не видели. Более того — они не виделись почти со дня окончания войны: генерал Глебов живет в Воронеже, генерал Баканов — в Саратове. Можно себе представить, что это была за встреча! Что это были за разговоры! Конечно же, наши гости, специально приглашенные из своих городов на это свидание, и не заметили, что их снимают.

Или в случае с Галиной Снеговой. Галина знала, куда она едет, но она не видала своей «крестницы» двадцать лет. Семья Шилко знала, что к ним едет гость и что будет съемка, но мы им не говорили, какой это гость. Саму встречу мы снимали хроникально, но ведь надо было эту встречу организовать! Тем же методом снято и большинство кадров «Возвращения корабля»...

Подобный — «репортажный» — почерк Мажиньского во многом объясняется биографией режиссера.

Начал писать с тринадцати лет. Окончил факультет журналистики. Работа в прессе, затем на радио. Увлекся репортажем. «Подслушивал» жизнь. Чего-то не хватало. Понял: изображения. Перешел в телевидение. Теперь научился и «подсматривать» — стал мастером телерепортажа. С микрофоном и камерой объездил пол-Европы, был в Африке. Создал серию интересных передач — так называемую «реконструкцию» судебных дел, когда по окончании важных процессов перед телекамерой вновь собирались судьи, прокурор, защитники, представители общественности, анализируя нравственный, моральный, юридический и психологический аспекты закончившегося процесса... Таких передач было пятьдесят. Здесь, видимо, и оттачивалось умение Мажиньского проникать в людские характеры, раскрывать социальное через психологическое... А потом сделал фильм «Следствие», где шаг за шагом шел с камерой по следам преступления вплоть до его раскрытия и суда над убийцей... А потом снял «Возвращение корабля», но это уже на студии документальных фильмов, под руководством Ежи Боссака, которого Мариан, как и многие молодые художники, по праву считает своим «крестным отцом»...

Мариан Мажиньский

— Мариан, вы молоды и вряд ли помните войну. Как вы пришли к теме фильма «Двадцать лет спустя»?

— Это верно, мне было всего семь лет... И я не так уж много помню. Но у меня погибла почти вся семья. Сам я уцелел чудом. И я хорошо помню день освобождения. В двадцати километрах от Варшавы, в приюте для сирот, меня поднял на руки советский солдат... Он держал меня всего две минуты. Я не помню лица этого человека, но на всю жизнь запомнил запах русской шинели...— Мариан замолчал и встал: к столику подходил Ежи Боссак...

●

...Мы едем по улицам Варшавы.

Боссак и за рулем машины привычно подтянут, гостеприимно внимателен к собеседнику. Он всегда

такой — и на приеме в Обществе актеров театра и кино, одним из председателей которого является; и у себя в объединении «Камера», которым он руководит; и на занятиях в Лодзинской киношколе, где он декан и профессор; и среди своих соратников-документалистов, признанным «главой» которых он окрещен...

Мы едем по улицам города, жизни которого Боссак посвятил не один свой фильм. Недаром президент Варшавы вручил ему золотой значок участника восстановления столицы...

Внезапно машина затормозила. Мы остановились на большой площади. Вокруг — на месте убранных руин — сплошной зеленый ковер. Посередине стела — Памятник Героям гетто, высеченный из той самой глыбы, что предназначалась нацистами для монумента фюреру... Мы в гетто...

Перед памятником — группа туристов. Девушка-гид объясняет. Объясняет по-немецки... Туристы молчат. Слушают понуро... Немцы...

— Пан Ежи, вы автор одного из самых трагических фильмов о войне — документальной эпопеи «Реквием для 500 000», посвященной беспримерному по мужеству восстанию узников гетто... Местом действия фильма были вот эти самые кварталы, некогда сожженные, стертые с лица земли... И вот вы были недавно в Мюнхене, показывали западным немцам «Реквием» и «Пассажирку». Скажите, что чувствовали тогда вы — бывший солдат, представитель народа, потерявшего шесть миллионов жизней, художник, бросивший с экрана неопровержимое обвинение в зал, где, быть может, были и те, кто повинен?..

Боссак помолчал. Медленно тронул машину...

— Важно, что чувствовали они... А они чувствовали... Смотрели и слушали. Молча. Внимательно. Запоминали... Хорошая память — необходимое условие, чтобы наладить отношения стран, между которыми стена трупов, а не дощатый забор... Немцы должны знать, кто виноват... И сказать об этом— долг нашего поколения...— Боссак замолчал, на этот раз надолго. И потом добавил:

— Нет, фильмы наши — не проповедь ненависти. Нет. Просто мы за хорошую память...

А теперь, чтобы ответить на ваш вопрос, сделаем маленькую прогулку в прошлое...

Режиссером я решил стать еще в школе. Худшего придумать было нельзя. В те, 20-е годы газеты писали: «Наше кино — национальный позор», «Каждый новый фильм — могила неизвестного режиссера». Нужно было учиться. В то время в мире было две школы: Москва — Эйзенштейн, Пудовкин, Кулешов, тяга к Москве была огромной; и Мюнхен — Ланг, Мурнау... Но в Москву путь был заколочен, а для Мюнхена нужны были деньги... И жизнь пошла по-другому. Я стал критиком — дерзким, но наивным: наше объединение любителей кино «Старт», где впервые встретились я, Теплиц, Форд, Воль, Якубовска, крикливо требовало вырвать кино из рук дельцов. Но манифестов наших никто не читал, а от правительства с равным успехом можно было требовать художественно-ценных и общественно-полезных гвоздей...

А потом пришла и прошла война... Вот только когда я попал в места моей юношеской мечты... Вы спрашиваете, что я, профессор всемирно известной Лодзинской киношколы, чувствовал, стоя перед студенческой аудиторией Мюнхена? Я вновь ощутил запах юности. Но я увидел, что для мюнхенской молодежи Лодзь является теперь такой же мечтой, какой были для меня когда-то Мюнхен и его школа, которой давно уже нет... Я вспомнил другую школу, которая есть и которая продолжает успешно готовить художников для многих стран — это ВГИК в Москве, гостем которого я был... Я мысленно вновь прошел весь нелегкий путь польского кино, весь свой нелегкий путь...

Боссак замолчал...

Путь художника. По каким дорогам пролегал он?

Сентябрь 39-го года. По дороге на Восток в толпе беженцев идет человек... Позади свыше 400 километров страданий, ужасов, людского горя... О чем он думает, этот человек? О трагедии преданной своим правительством Польши? О потере друзей и близких? О крушении польской культуры?.. Наверное, и о том и о том... Он тогда и не подозревал, что именно ему и его друзьям выпадет честь быть строителями новой культуры, новой кинематографии послевоенной Польши. А пока он шел и запоминал...

А потом они встретились — Боссак и его друзья— Форд, Воль, Форберт, Перский. Встретились уже как солдаты дивизии имени Костюшко Войска Польского... И прошли весь боевой путь от первой битвы под Ленино до боев за Варшаву. Организовали военную киногруппу и с помощью советских друзей стали снимать первые хроникальные фильмы...

А потом у Вислы, ночью, во фронтовой землянке располагали на плане объекты будущей Варшавской киностудии.

А потом, после победы, организовали в Лодзи студию и школу...

А потом пришло время создать и собственные фильмы.

Он, Боссак, сделал их много. И много получил международных призов...

В том числе и за два своих главных, выдающихся фильма о войне.

Первый из них — «Сентябрь 39». Этот собранный из уникальных кадров трагический рассказ о нападении Гитлера на Польшу буквально ошеломил

страну. Гнев вызывали сцены предательства, один вид этих испуганных, растерявшихся генералов. Боль — кадры, где с безрассудством отчаяния почти безоружные польские уланы идут в конную атаку на немецкие танки... Потрясали кадры, где гитлеровские летчики со спокойной ухмылкой, под звуки марша расстреливают на дорогах беженцев... Потрясали сцены всенародного горя, эти пути людские, по которым прошел и сам Боссак...

И второй его фильм — «Реквием для 500 000» — потрясающий рассказ о судьбе варшавского гетто, об истории его борьбы и гибели в огне восстания в апреле 1943 года. Фильм-разоблачение, смонтированный из сверхсекретных киноматериалов СС. Фильм-обвинение, каждый кадр которого звучал приговором.

Вот вехи, определяющие тему и масштаб творчества Боссака.

И я вспомнил один давнишний разговор. Боссак показывал мне тогда старые фронтовые фотографии. Вдруг он сказал:

— Вы спрашиваете, почему я выбрал документальное кино, как я пришел к главной теме моего творчества?— Он улыбнулся.— Художник всегда должен быть Колумбом. Он обязан открыть или Америку, или остров, или хотя бы камень... Иначе он ловкач. Таких я не люблю...— И, посерьезнев, продолжал:— Мне показалось, что в те дни я что-то открыл. Открыл для себя и понял, что обязан рассказать об этом другим... Я был одним из первых, кто вступил в Майданек после его освобождения. Я впервые своими глазами по-настоящему увидел, что такое фашизм. Ведь о лагерях смерти еще никто ничего не знал... Если вы видели киноматериалы об освобождении этого лагеря, быть может, вы помните один кадр (он вошел во многие фильмы): трясущиеся руки человека достают из огромной кучи документов паспорта погибших узников. Это мои руки... Там были сотни тысяч паспортов с фамилиями и фотографиями. До этого я прошел пять лет войны, но тут не выдержал и потерял сознание... «Чем вам помочь?..» Я открыл глаза. Надо мной предупредительно склонился эсэсовец в форме — бывший врач этого самого лагеря, ныне военнопленный. И в тот момент я понял, что должен отдать всю свою жизнь тому, чтобы палач не смог больше спрашивать: «Чем вам помочь?..»

...Машина шла тихо. Мы подъезжали к дому Боссака. Там ждали его друзья и многочисленные ученики, чтобы поздравить своего товарища: в эти дни Боссак, Якубовска и ряд других деятелей кино стали лауреатами Государственной премии Польской Народной Республики. Так в дни своего двадцатилетия родина отметила выдающийся вклад этих художников в тот подъем жизни и культуры, с которым

Ежи Боссак

Польша пришла к юбилею своей новой, социалистической жизни...

Незадолго до нашей встречи Боссак давал интервью американскому корреспонденту, самоуверенному, привыкшему ко всему. Пришел усталый — он очень много работает, чем-то раздраженный... Рассказывал американцу о своей жизни, о пути польского кинематографа... Американец сначала записывал, а потом отложил блокнот и просто очень внимательно слушал... А когда Боссак кончил, американец сказал: «А ведь вы счастливый человек, пан Боссак!..» И Боссак ответил: «Yes, I am...»

●

Вот так и стоят в одном строю с десятками других мастеров и работают молодой человек Мариан Мажиньский — режиссер телевидения, помнящий запах шинели русского солдата; беспартийный художник, выдающийся документалист и строитель польского кино Ежи Боссак, помнящий запах военных дорог; и прославленный мастер художественного кино, партийный вожак польских кинематографистов, замечательная женщина Ванда Якубовска, которая не может и не хочет забыть запах печей Освенцима...

К. ПАРАМОНОВА

Заметки о румынском кино

Не так давно румынская кинематография отмечала свое пятнадцатилетие. В 1949 году вышла первая художественная картина народной Румынии «Звенит долина».

Полтора десятилетия — для искусства срок небольшой. Но праздник румынских кинематографистов был закономерен: они успели за это время сделать многое. Это подтвердили и новые фильмы студии «Бухарест».

На юбилейном вечере в бухарестском «Сала Палатулуй» — зале конгрессов (кстати, прошедшем без традиционного президиума) — демонстрировались фильмы. Сама кинопрограмма показала жанровое разнообразие румынского киноискусства. Она началась мультипликацией Иона Попеску-Гопо «Краткая история», принесшей румынской кинематографии мировую славу.

Искусство кукольного фильма было представлено картиной «Рапсодия в дереве». Ее автор Б. Кэлинеску сам делает куклы, пишет сценарии и ставит фильмы. На экране был показан процесс создания куклы. Из холодного куска дерева художник высекал на глазах у зрителя поэтические образы сказочных персонажей.

Третьим показывался документальный фильм режиссера Д. Сегеля «Большие переживания маленьких», получивший серебряную медаль на последнем фестивале документальных фильмов в Лейпциге. Это рассказ о родителях и детях. Картина снята скрытой камерой во время детского праздника. Авторы фильма позволили зрителю увидеть, как маленькие переживания детей становятся поистине большими переживаниями их родителей. Искренни и непосредственны дети, но не менее искренни и трогательны взрослые люди, волнующиеся за своих детей, которые выступают перед зрителями.

В заключение праздника демонстрировался двухсерийный фильм режиссера Мирчи Дрэгана «Род Шоймаров» по роману Михаила. Садовяну. Советский зритель помнит фильмы этого режиссера «Бурные годы» («Жажда»), «Лупень, 29», получившие серебряные призы на международных фестивалях в Москве. В новом фильме Дрэган снова обращается к теме освободительной борьбы румынского народа.

Фильм переносит зрителя в XVII век. Это романтическое повествование со множеством занимательных приключений, любовной историей героя, покорившегося красоте боярской дочери, и т. д. Авторы фильма старались увлечь зрителя динамическими событиями.

Мирча Дрэган как всегда показал большое мастерство в съемках массовых сцен. В картине есть эпизоды, свидетельствующие о блестящем владении им средствами кинематографической выразительности. Он совершенно свободно управляет большими массами людей, заставляет каждого участника съемок стать живым, действующим и запоминающимся в фильме персонажем. Дрэган снимает массовые сцены с поразительной изобретательностью, используя эффекты искусных мизансцен, различные трюки, смены ритма, звук. Очень интересен, например, эпизод боя, в котором в определенном ритме сменяются динамические кадры — наступающие войска—и статичные — солдаты, ожидающие боя. При этом кадры, показывающие наступающих воинов, сопровождаются выразительной музыкой, а статичные кадры даются в полной тишине. Все это чередуется в определенной ритмической последовательности, которая и создает большой эффект.

Однако, мне кажется, что в фильме «Род Шоймаров» режиссер слишком увлекся баталиями, труднейшими трюковыми съемками, и во внешне эффектном зрелище потерялись его герои. А между тем в фильме снимались хорошие артисты, которые создали запоминающиеся характеры. Особенно необычен Коля Реуту, играющий Темир-Бея. Во многих боях участвовал этот смелый воин, где за плату, а где во имя дружбы. Но так и не понял он, во имя чего дерутся люди за маленький кусочек земли, когда мир так огромен. Запоминающийся образ создан артистом Д. Калборяну, он играет человека, узнавшего на себе цену междоусобных войн, но понявшего в конце концов, что только в борьбе заключено освобождение румын. Можно назвать и некоторые другие актерские удачи. Но беда в том, что к концу фильма сцены боев поглощают все внимание зрителя, утомляют его. Мне кажется, что на этот раз чувство меры изменило режиссеру. Просчет режиссера досаден еще и потому, что, с точки зрения технического исполнения, фильм «Род Шоймаров» несомненно очень интересен.

Режиссер Ливиу Чулей снял двухсерийный фильм «Лес повешенных» по одноименному роману Ливиу Ребряну. Мы видели целиком только первую серию фильма, вторую — лишь в фрагментах. Но и то, что мы увидели, позволяет верить, что это будет глубокая и интересная картина.

В этом фильме Чулей снова встретился в совместной работе с писателем Титусом Поповичем, написавшим сценарий по роману Ребряну. Свободно поль-

зуясь литературным источником, авторы создали на экране не копию романа, а самостоятельное произведение.

Основной герой картины — молодой румынский офицер Апостол Болога, который добровольно пошел воевать за австро-венгерскую монархию. Его судьба в центре внимания авторов. Размышления героев фильма и их судьбы, повседневность войны и события необычные — все это органически слилось в едином повествовании о сложном мире. Фильм интересен тем, что правдивое отображение событий первой мировой войны — не самоцель, а повод для философских размышлений о времени, о людях, о войне. Глубокое внутреннее единство этого фильма достигается активной авторской позицией, в результате которой зритель следит не столько за ходом событий, не за тем, что случается с тем или иным героем, сколько за тем, о чем он думает и что происходит в его духовном мире. Зритель размышляет при этом не только о первой мировой войне, но прежде всего о противоестественности войны, о необходимости бороться за исключение ее из действительности современного мира.

Что же происходит в мире, если чех добровольно присутствует при казни своего соотечественника, а румын судит пленных румын? И если гибнут люди, вовсе не верящие в правду того, за что воюют? Война бессмысленна: она не только уносит жизни, но и разрушает души оставшихся в живых.

Фильм бесспорно носит антивоенный характер. Но в нем нет пацифистских мотивов. Он говорит о том, что каждый человек должен найти свой единственно правильный путь, тот, в котором даже собственная смерть была бы во славу народа.

Л. Чулей снимал этот фильм с прекрасным оператором О. Гологаном, получившим уже на техническом конкурсе в Милане премию за эту свою работу. Мастерство оператора, позволяющее камере проникать всюду, передавать разнообразие жизненной атмосферы, запечатлевать сложные нюансы настроений героев, полностью выражает замысел фильма.

Человек и среда, его окружающая, интересуют Чулея в сложнейших аспектах общественной и личной жизни. Как и в своей первой картине «Пылающая река», более камерной по сравнению с «Лесом повешенных», режиссер стремится показать живой, формирующийся характер героя. Все средства кинематографической выразительности он подчиняет этому. И очень ценно, что яркость операторской работы очевидна, но она не отвлекает внимание, а, наоборот, выявляет основную мысль картины.

Фильм начинается со сложного, многопланового эпизода — казни младшего лейтенанта Свободы, который пытался перейти на сторону противника. Мрачная, тревожная атмосфера передается в этой

«Род Шоймаров»

сцене темным колоритом изображения, суровостью пейзажа, сменой ритмов действия. В этой сцене выразительна молчаливая толпа жителей окрестных деревень, согнанных на казнь, и притихшие солдаты, которых начальство привело на это страшное зрелище. Оператор дает возможность зрителю с птичьего полета обозревать всю эту мрачную картину. Но главное в этом эпизоде — поведение основных действующих персонажей. Едва сдерживаемое внутреннее волнение, которое так точно выражают и актер В. Ребенджук (лейтенант Болога), и сам Л. Чулей, исполняющий роль капитана Капки, незабываемое выражение глаз осужденного, растерянность солдата, неожиданно ставшего палачом,— все это становится понятным зрителю, потому что вся атмосфера действия, все художественные средства направлены на выражение сущности поведения героев, вольных или невольных участников казни. И зрелищность кинематографа служит здесь основному — идее эпизода. Овладев киноязыком, режиссер Чулей подчи-

нил его полностью познанию человека, раскрытию философской сущности событий.

О фильме этом необходимо будет повести серьезный разговор после его окончания, он интересен всеми своими компонентами. И тем досаднее было узнать, что Л. Чулей, закончив его, собирается уйти из кино и полностью отдать свой талант театру...

Среди фильмов Бухарестской студии, к сожалению, не так уж много таких больших творческих удач, как «Лес повешенных». И все же успехи румынской кинематографии очевидны. А ведь еще совсем недавно румынские критики не раз справедливо упрекали кинематографистов за то, что их фильмы грешат статичностью, что в игре актеров не ощущается жизненной непосредственности. Мастера театра, актеры и режиссеры переносили в кино свой многолетний опыт, подчас не ведая о специфике киноискусства. А кинематография требовала от актеров большей простоты и жизненности, от кинодраматургов и режиссеров вторжения в самые насущные проблемы современности, от операторов раскрепощения камеры, свободного ее проникновения в гущу жизни.

«Лес повешенных»

Фильмы, которые в последнее время шли на наших экранах, показали, что влияние театра в основном преодолено румынской кинематографией. В этом движении вперед большую роль сыграли писатели, посвятившие себя кинематографу. Они возглавили творческие объединения студий, упорно овладевали новым для них жанром — кинодраматургией, стремились создать национальное киноискусство. Среди них Т. Попович, П. Сэлкудяну, Д. Карабец, Ф. Мунтяну, Д. Рендис, И. Григореску и другие. Показателен, например, путь в кино писателя Франчиска Мунтяну. Имя Мунтяну хорошо известно советским читателям, его романы «В городе над Мурешом», «Статуи никогда не смеются», «Терра ди Сиена», многие повести и рассказы переведены на русский язык. В 1957 году он вместе с режиссерами С. Иветичем и А. Блайером написал сценарий «Мяч». А с 1960 года сам ставит фильмы. Сочетание в одном художнике дара писателя и кинематографического режиссера всегда благодатно для киноискусства. Оставаясь прежде всего писателем, Ф. Мунтяну ищет свой стиль в киноискусстве, пробуя себя в разных жанрах. Начав с киноповести «Солдаты в гражданской одежде», испытав в кинематографе романную форму (фильм «В небе нет решеток»), он обратился затем к камерному жанру, поставив картину «Пора любви».

Недавно Ф. Мунтяну завершил фильм «Четыре шага до бесконечности», поставив его как всегда по собственному сценарию. Он рассказал историю о том, как боец-подпольщик Михай, взорвавший машину с солдатским обмундированием, был ранен и случайно попал в дом известного в городе хирурга. Дочь этого хирурга — гимназистка Анна — далека от всех событий. Родители создали для нее этакую золоченую клетку, в которой она спокойно существовала, занималась музыкой, коротала дни, не прислушиваясь к тому, что делалось в мире. Девушка заинтересовалась человеком, попавшим к ним в дом. Сначала он притягивал ее таинственностью появления, своей необычностью. Потом она почувствовала в этом беспомощном человеке большую волю и главное — способность прежде всего думать о других. Такого человека Анна никогда не видела среди тех людей, которые окружали ее. Теперь она по-иному смотрела даже на собственных родителей. Вскоре девушка поняла, что Михая нужно скрывать даже от собственной семьи. Она спрятала его на чердаке. К концу картины эмоциональный накал возрастает и в финале достигает истинного трагизма, потрясая зрителя неожиданной смертью героя.

Мать Анны, обнаружив скрывающегося на чердаке Михая, испугавшись за дочь, позвонила в полицию. Михая убили здесь же на чердаке. Увидев мертвого друга, Анна не могла побороть своего отчаяния. Когда-то Михай учил ее преодолевать в себе страх и душевную боль, считая до одиннадцати. Анна выкрикивает цифры: «Раз, два, три...» В голосе Анны не только страдание, но и гнев. Вдруг лицо ее делается неподвижным. Теперь это фотография, которая надолго застывает на экране. И, видя это искаженное болью и ненавистью лицо, зритель понимает, что девушка уйдет навсегда из своей домашней крепости в большую жизнь.

Режиссер Мунтяну очень хорошо работает с актерами. Молодые исполнители главных ролей Сильвиу Станкулеску (Михай) и Ирина Джорджеску (Анна) долгое время находятся перед глазами зрителя, и все это время интерес к ним не ослабевает. В их жестах, словах, в их общении нет актерской игры, они просты, естественны, как в жизни. И очень хорошо, что чем сложнее становилась жизнь героини и чем содержательнее и интереснее как человек становилась она сама, тем в ее внешнем поведении было больше сдержанности. Актриса сумела передать это тонко и правдиво.

Интересно музыкальное решение фильма. Простая запоминающаяся мелодия, как лирический рефрен, повторяется неоднократно, помогая ритмической организации фильма.

Став кинорежиссером, Ф. Мунтяну остается попрежнему писателем, для которого смысл творчества — исследовать диалектику души человека. И нам кажется, что он как художник, остро видящий жизнь и понявший возможности кинематографа, способен сейчас создать такую картину, которая расскажет о современной Румынии более глубоко, чем это сделали фильмы, уже вышедшие на экран.

К темам современной жизни румынские кинематографисты подходят еще очень робко. Чаще всего они решают их в комедийном жанре или в фильмах, посвященных молодежи, в которых касаются большей частью проблем морали. Некоторые фильмы посвящены только первым годам жизни республики, когда более явственными были следы войны и конфликты чувствовались острее.

После масштабного исторического фильма «Тудор» воспитанник ВГИКа режиссер Лучан Брату снял по сценарию Алеку Ивана Гилья фильм «Поцелуй». В нем рассказано о жизни молодой крестьянки Саветы. В жизни ее произошла большая трагедия. Много лет назад по дороге в госпиталь, куда Савета ехала навестить мужа, ее изнасиловали немецкие солдаты. Узнав это, ее муж, выйдя из госпиталя, набросился на первых встречных солдат и был ими убит. Молодая женщина чувствовала себя виновницей гибели мужа. Она долгие годы не открывала своей страшной тайны, носила траур и жила в каком-то ею самой созданном мире вдвоем со свекровью, все еще ожидающей сына.

«Любовь при нуле градусов»

Трагическая история героини порождена войной. Она имеет под собой социальную почву. И поэтому исследование этой страшной судьбы представляется нам интересным. Авторы повествуют о судьбе героини не только с глубокой верой в победу светлых начал жизни, но и с требовательным отношением к человеку — хозяину своей жизни. Фильм мрачен по

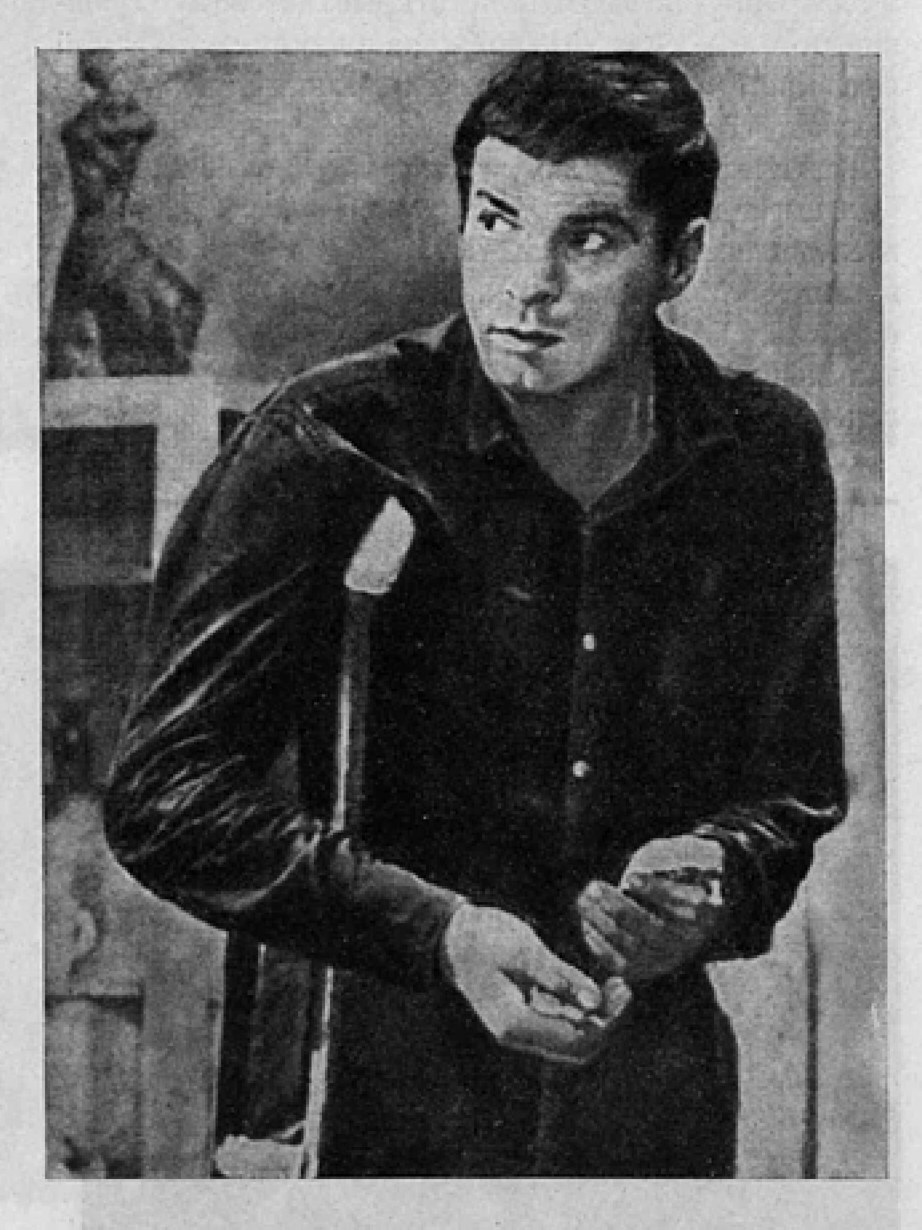
«Незаконченный дом»

колориту, но вместе с тем он оптимистичен. Он осуждает всякую ложь, даже во имя светлых идей, восстает против пассивности в жизни, отрицает право человека на страдание.

К сожалению, приходится отметить, что фильмы, посвященные современности, нередко еще оказываются художественно более слабыми, чем картины о войне, о прошлом. Создается впечатление, что киноискусство проходит мимо наиболее интересных и значительных проблем, касаясь лишь поверхности явлений жизни.

Режиссер А. Блайер снял фильм «Незаконченный дом» по сценарию Д. Рендиса. Фильм этот рассказывает о девушке и юноше, которые в силу случайных обстоятельств провели вместе много часов и, повидимому, полюбили друг друга. Они утомительно долго бродили по городу, встречались с людьми, мечтали о будущем. Вот, в сущности, и все. Фильм и по основному приему и по содержанию повторил уже не раз виденное. Уже не раз на фоне современного города ходили и рассуждали молодые люди. Но в этом фильме молодые люди неинтересны, их рассуждения о жизни скучны.

«Экзамен»



Есть у подобных фильмов, которые существуют не только в румынской кинематографии, одна общая ошибка. Закономерный интерес зрителя к человеку подменяется в них наблюдениями над незначительными поступками, по существу, малоинтересных героев. Конечно же, художник имеет право исследовать не только глубоких и содержательных людей, он может рассказывать и о людях духовно бедных, с примитивными мыслями и чувствами. Но при этом он не должен забывать о своей авторской позиции. Нельзя представлять каждого человека, прислушивающегося к собственным вздохам и размышляющего о собственном устройстве в жизни, человеком интересным. Нередко юноши и девушки, бродящие по экрану с этакой многозначительностью и анализирующие свое собственное самочувствие в мире, демонстрируют всего-навсего лишь свой детский эгоцентризм. Вот тогда-то и становится скучно.

Фильм «Незаконченный дом» сделан в ряде эпизодов тонко, художественно, и хотелось бы, чтобы авторы рассказали что-либо более современное и серьезное. Они способны это сделать.

Новую комедию режиссеров Д. Сэизеску и В. Григоряну «Любовь при нуле градусов» просмотрели три миллиона зрителей, что для Румынии очень много. В основу ее положен традиционный сюжет, основанный на путанице, происходящей между любовными парами. В ней играют популярные румынские актеры Ю. Дарие, Ф. Масора и К. Андронеску. Действие происходит в горном спортивном лагере. Красивые пейзажи, мелодичные песни, хорошо снятые лыжные соревнования... Но вряд ли можно согласиться с высокой оценкой этого фильма, слишком портят общее впечатление безвкусно поставленные эпизоды. Ощущается нетребовательность режиссеров в отборе материала. Сон героя, все действие, происходящее в пещере, невыразительные танцы каких-то позолоченных человеческих фигур—все это оставляет странное впечатление, никак не сочетаясь с естественной красотой природы, спорта, молодости.

Можно было бы и не говорить об этих неудавшихся эпизодах, но боязнь исключить неудавшуюся сцену и неверие в эмоциональную силу простого жизненного материала заметны и в ряде других работ.

К примеру, в фильме режиссера Г. Витанидиса «Экзамен» (сценарий В. Ребряну и М. Зачу), интересно рассказывающем о жизни студентов, очень хорошо работают актеры, глубоко разработаны сцены студенческого быта, по-новому, свежо рассказано о румынской молодежи. Пожалуй, впервые взаимоотношения между студентами, как и весь студенческий быт, показаны так своеобразно, так правдиво. Многие сцены сняты скрытой камерой и позволяют увидеть студенческую среду во всей ее непосредствен-

ности, ощутить прелесть некоторых обычаев Клужского университета. Однако в сюжет фильма включена банальная история пошляка, завлекающего на свою холостяцкую квартиру молодых людей. Эта линия портит фильм, кажется чужеродной, и самое обидное, она заставляет авторов фильма из художников превратиться в скучных моралистов.

В некоторых фильмах еще не ощущается большого жизненного фона. Между тем второй план действия в современных фильмах столь же важен для понимания идеи произведения, как и сюжет, организующий жизненный материал картины.

Высокая оценка фильма Михая Якоба «Чужак», которая была дана в румынской и нашей прессе, в основном справедлива. Однако по сравнению с романом Т. Поповича, на основе которого поставлен фильм, экранизация представляется менее значительной по своему содержанию. Авторы фильма сузили тот действенный фон, на котором происходили события. Рассказывая об Андрее Сабине — талантливом, честном юноше, стремящемся постичь истину, освободиться от паутины слов и убаюкивающей лжи среды, в которой он жил, авторы представили все происходящие события истории более локальными. Они не показали ни масштабности войны, ни тех страданий народа, которые так ярко и впечатляюще воспроизведены в романе. В фильме даже не упоминается о том, что только победа Советской Армии помогла румынскому народу освободиться от фашистской оккупации и создала историческую обстановку, в которой румынские коммунисты могли совершить в стране революционные преобразования. Странное впечатление поэтому производят масштабные демонстрации, возникшие как бы только в результате подпольной деятельности нескольких коммунистов. Между тем роман Т. Поповича давал кинематографистам богатейшие возможности показать широкий исторический фон. В фильме события ограничиваются борьбой внутри одного города. И это, естественно, не только обедняет, но, как мне кажется, отчасти и искажает правду того времени. Кто из современников не помнит напряженных, радостных и трудных последних лет войны! И можно ли рассказывать о том времени, забыв о великом подвиге Советской Армии!

Фильм «Чужой» приходит на память в связи с новой работой киностудии «Бухарест». Ю. Миху и оператор А. Самсон снимают сейчас фильм «Северное шоссе» по сценарию Э. Барбу. Это снова рассказ о коммунистическом подполье, о людях, отдающих свои жизни за освобождение Румынии от фашизма. Мы видели отснятый материал этого фильма. Многие сцены и эпизоды поистине драматичны. Жизненная правдивость ощущается и в авторской игре, и в хорошо решенных художником декорациях,

«Воспоминания детства»

и в операторской работе, и в самом стилистическом решении фильма. Все это позволяет ждать большой кинематографической удачи. И хочется только, чтобы не повторилась здесь ошибка фильма «Чужой», чтобы события фильма не были искусственно отделены от событий эпохи, чтобы отзвуки генеральных боев того времени были услышаны героями, чтобы о событиях в Яссах и под Бухарестом рассказывалось, как о звене больших исторических событий.

Планы студии «Бухарест» разнообразны. Уже готовы фильмы по произведениям И. Караджале: полнометражная — «Моменты Караджале» и короткометражная, остро снятая — «Политика и деликатесы». Удачен сатирический фильм «Титаник-вальс» режиссера П. Кэлинеску. Интересно начала снимать свой фильм «Воспоминания детства» (по повести И. Крянге) режиссер Элизавета Бостан, автор очень хорошей, поэтичной детской картины «Наика». И. Попеску-Гопо снимает сказку «Белый арап». Если все, что удалось увидеть на студии в Бухаресте, сопоставить с тем, что уже было знакомо ранее, встает картина жизни интересного творческого коллектива: румынские кинематографисты экспериментируют, ищут свои пути в киноискусстве, пытаются создать фильмы, созвучные современности, хотя удается им далеко еще не все.

«ДИЛЕММА»

(Дания)

Это, наверное, единственный фильм в истории мирового кино, из-за которого два государства едва не расторгли дипломатические отношения. И уж точно — единственный фильм в истории датского кино, из-за которого маленькую, мирную, спокойную страну сотрясло валом демонстраций, уличных побоищ, ожесточенных дебатов. Когда «Дилемма», тайно отснятая в Иоганнесбурге, вышла на экраны Копенгагена, коммерсант Мадсен, крупнейший датский импортер из ЮАР, гневно возопил: «Пусть Южная Африка сама ставит фильмы о южноафриканских проблемах!» — и нанял банду молодцов в кожаных куртках, которые пытались сорвать сеансы, не допуская зрителей к кассам. Правительство Южно-Африканской Республики в официальном демарше потребовало запретить «оскорбляющий национальное достоинство ее граждан» фильм. На защиту поднялись все передовые организации Дании.

Потом была главная премия на Маннгеймском фестивале, серьезный, без дешевых сенсаций успех во многих странах мира, и рецензии тоже были, по западным условиям и по традициям тех изданий, в которых они появлялись, необычные: анализ новаторской стилистики фильма неизменно переходил в политическую публицистику. На долю датского режиссера и сценариста Хеннинга Карлсена выпало редкое счастье художника, чье произведение побуждает людей к активным и конкретным действиям, вселяет в их души благотворное беспокойство.

Карлсен работает в кино с 1948 года. Ставил учебные и рекламные короткометражки. Обратил на себя внимание лишь в 1961 году, создав большой документальный фильм «Старики».

В Дании около четырехсот тысяч пенсионеров, почти десятая часть населения. Субсидируя постановку, власти, естественно, ожидали получить ленту, прославляющую достижения государственной системы социального обеспечения. Карлсен обманул чаяния заказчиков. Минимум материальных благ, предоставляемых обществом престарелым его членам, неожиданно осмыслен как нечто отнюдь не спасающее их от растерянного, беспомощного ощущения своей ненужности, своего одиночества, отринутости.

Интервью сняты крупным планом, неподвижной камерой, синхронно, как и весь фильм,— старики смотрят прямо в аппарат. Говорят о том, каковы плюсы и минусы жизни в приюте или же на частной квартире, о том, как сводят концы с концами, о том, что дети не навещают, с врачебной помощью не все в порядке. Говорят о повседневном, каждый о своем и каждый в общем-то одно и то же. В стыки между интервью, да и в течение самих бесед вторгаются натурные скрытые съемки — странно, резко в прихотливо-хаотичном нарушении привычной логики монтажа и сюжетного развития. Пропорции между интервью и «вставными» кадрами не установишь с помощью ученической линейки, их идейно-смысловое сцепление не объяснишь с помощью стандартного набора лекал. Возник новый композиционный строй, новый принцип образного воплощения авторской тенденции, позднее развитый в «Дилемме».

«Дилемма» — первый художественный, игровой фильм Карлсена. Впрочем, как условна эта классификация в данном случае... «Дилемма» — документ, который предъявят обвинители, когда человечество будет судить южноафриканских расистов.

Фильм начинается так. Из предрассветной мглы возникает облик небоскребного, банковского, суперсовременного, богатейшего Иоганнесбурга. Звучит скорбная негритянская мелодия без слов, в ней нежность, задумчивость, гнев. Потом еще не раз слышатся песни, народные и сочиненные композитором-негром, и это будет сюжетно оправдано. Главное же, музыка станет простым и впечатляющим знаком талантливости порабощенного народа, его духовной ненадломленности, неистребимости, она прозвучит как обязательность и определенность будущего... Общий план города сменяют медлительные панорамы — негры торопятся на работу в потоке людских масс, огражденных проволокой гетто, грозная, затаенная сила, которая побуждает с особенной пытливостью всматриваться в невинные бытовые частности: кто-то беззаботно смеется, кто-то торопливо дожевывает кукурузную лепешку, кто-то объясняется с разносчицей кофе. Негритянские кварталы. Зрелище удручающей и живописной нищеты хибарок, пыльного кустарника, ползающих в грязи детей сменяется сутолокой городского центра. Сверхкрупные, выхваченные телевиком из уличного коловращения лица белых, лица господ. Белый скучающе разглядывает журнальную обложку, на которой голая негритянка. Проходит по улице негритянка с тяжелым тюком на голове.

В этой документальной прелюдии (она была снята потаенно, скрытой камерой; собственно, все съемки производились нелегально, с риском угодить в тюрьму) отчетливо выражена та демонстративная тенденциозность монтажно смысловых сопоставлений, которая пройдет через весь фильм. Конфликты — впрямую, антагонизм — буквален, двузначный контраст черного и белого — откровенен. Вслед за эпизодом в подпольном негритянском клубе, где естественная, элементарная радость человеческого общения отравлена боязнью, оскорблена ожиданием полицейской облавы, следует бесстрастный киноотчет о светском приеме на белоснежной плантаторской вилле. Плач негритянки, рассказывающей о том, как безо всяких к тому оснований арестовали ее мужа, монтируется с игрой седовла-

сых джентльменов в гольф. Торжественный сумрак церкви сменяется пронзительной белизной надписей на скамейках: «только для белых», а проникновенный пасторский голос продолжает перечислять библейские заповеди, продолжает и на кадрах полицейского обыска в негритянском квартале.

Здесь пора обратиться к герою «Дилеммы» — экранизации романа Надин Гордимер «Мир пришельца» и к содержанию собственно игровой части фильма. Тоби Гуд, типичный «просвещенный европеец», типичный «средний» англичанин, приезжает в Иоганнесбург по делам книгоиздательской фирмы, в которой служит. Приятная наружность, приятные манеры, приятная непринужденность в общении. Ему чужды расовые предрассудки, и он любознателен. И потому охотно посвящает часть досуга знакомству с неграми, их подпольными организациями и музыкальным фольклором, он искренне сочувствует своим новым, темнокожим друзьям, он даже готов помочь им — пойти, к примеру, в полицию, чтобы справиться о судьбе арестованного адвоката. Другая часть досуга отдается привычному, родственному миру бесшумных «роллс-ройсов», удобных шезлонгов, коктейлей, легкой светской болтовни. Впрочем, не стоит иронизировать —Гуд в общем-то всерьез и добросовестно пытается познать два антагонистических мира, обнаружившихся в этой чужой стране. И его возмущение повседневной явью апартеида искренне. Вновь и вновь следуют эпизоды, где ведущий конфликт приобретает формы чрезвычайно обнаженные, тенденциозно-наглядные. Но это высокая простота высокого искусства, в котором сами по себе простые явления исследуются до дна, до истока и потому приобретают масштаб проницательного неожиданного обобщения.

Когда в контору к Гуду приходит его новый приятель негр Стивен и гостеприимный хозяин просит секретаршу, миленькую белокурую девушку, принести кофе, она отказывается — потрясенно и негодующе: наверное, ее меньше потрясло бы приказание совершить стриптиз. В конце концов, она, как и подобает вышколенной секретарше, выполняет приказание, но тут же подает заявление об уходе. Здесь — повседневный быт расизма, вернее, кощунственное посягательство на этот быт со стороны «новичка». Устрашающую обыденность происходящего подчеркивает сугубо документальная фактура съемки: медлительный, словно бы не организованный заранее ритм сцены, естественность освещения и фонограммы. И в этой простоте рождается сложное взаимодействие трех человеческих состояний, трех различных психологических реакций: праведный, всераспирающий гнев секретарши, злая растерянность Гуда, защитно-ироническая маска Стивена, для которого подобное всякий раз привычно и всякий раз нестерпимо. И роднящий их мучительный стыд, из-за которого не поднять головы, не взглянуть друг другу в глаза. Потом примерно то же произойдет на квартире у Гуда, куда в присутствии Стивена и еще одного негра ворвется консьержка и, утратив привычную угодливость, начнет орать, что «дом полон негров, и я этого не потерплю», тут для Гуда возникнет еще и новый оттенок — возмутительного посягательства на священный британский принцип «мой дом — моя крепость», то есть разрушение его «гармонических» жизненных представлений достигнет апогея.

Так приходит милый, порядочный мистер Гуд к своей дилемме. В фильме есть ключевая реплика: «Думаешь, что сможешь стоять одной ногой в одном лагере, другой — в другом? Даже чужак должен сделать выбор». В начале фильма ее произносит Анна, юристка, посвятившая себя борьбе за права негров, в конце — внутренний голос самого Гуда, голос его взбудораженной совести.

Дело, конечно, не в самой реплике, она — лишь условие той общественной, политической теоремы, которая с неумолимой логикой и последовательностью доказывается всем развитием системы художественных образов. В одном авторы потерпели неудачу: дилемму политическую было решено «подкрепить» дилеммой любовной — герой мечется между Анной и томной патрицианкой Сесиль, в фильм привнесено несколько невысокого вкуса эротических сцен, которые выглядят на общем фоне скучно и даже дидактично. К счастью, изъян невелик, и о нем не стоит говорить.

Хеннинг Карлсен вывел на экран героя столь же характерного, сколь и универсального в его субъективной порядочности и мелкобуржуазной ограниченности. Это серьезный фактор современной политической ситуации на Западе — «средний человек», демократизированный буржуа или обуржуазенный пролетарий, которого действительность все чаще и настойчивее ставит перед дилеммой, перед необходимостью выбора в самом широком и разнообразном смысле этих понятий. Поэтому идейный и эстетический итог «Дилеммы» куда шире конкретной темы. «Дилемма» не только обличает, не только призывает к борьбе с правителями Южной Африки, но, так сказать, персонифицирует этот призыв, со всей резкой прямотой обращаясь к каждому из сидящих в зрительном зале. «Никто из других режиссеров не спросил нас, какую бы мы заняли позицию в данной ситуации. На чью сторону стали бы, имея шансы на «the easy life»? Как далеко зашли бы мы в своем человеколюбии, в какой мере смогли бы пожертвовать материальными благами, унаследованными деньгами и привилегиями? Не нужно много размышлять над этими вопросами, чтобы догадаться, что ответом в большинстве случаев будет «нет». Хорошо еще, что вопросы эти шокируют многих. Хеннинг Карлсен навязывает всем нам, маленьким, лицемерным Тоби Гудам, дилемму. Мы смотрим картину с ясными взорами и чистой совестью, но где-то внутри нас, пожалуй, зарождается страх, он растет и растет, пока не становится ясным, что это страх перед необходимостью оценивать и решать. Человеческая дилемма тесно связана с материальной. «Дилемма» бьет нас в самое чувствительное место. Ты и я, мы, несомненно, можем занять благородную позицию, но... ведь у них там чудесный апельсиновый сок и преотличный мармелад, которых так мучительно было бы лишиться в нашем датском быту и которые являются важной частью импорта нашей процветающей торговли. Можем ли мы этим пожертвовать? Что скажет домохозяйка Тоби Гуд и что скажет известный импортер Тоби Гуд?»

Эта выдержка из рецензии датского критика, в сущности, не что иное, как несколько велеречивый, подредактированный и позолоченный спасительной иронией, но доподлинный внутренний монолог одного из сотен тысяч Гудов. И не только датских. Английский рецензент заявляет с не меньшей прямотой: «Тоби Гуд — это ты. Тоби Гуд — это я. Дилемма — наша». Более точной оценки фильму быть не может.

Вл. Матусевич

«ПОЕЗД»

(США, Франция, Италия)

Что же привез на экраны мира этот интернациональный поезд, отправленный сценаристами Франклином Коэном, Фрэнком Дэвисом, Уолтером Берпстайном и ведомый режиссером Джоном Франкенхаймером?

Поначалу как будто немного. Локальный сюжет. Один из эпизодов борьбы французского Сопротивления, взятый из дневников хранительницы музея Розы Вайян. Ей удалось предупредить железнодорожников о намерении фашистов вывезти из покидаемого ими Парижа ценнейшие произведения живописи: работы Дюфи, Сезанна, Моне, Ренуара, Пикассо, Ван-Гога и других. И затея грабителей сорвалась.

Уже первыми кадрами режиссер Джон Франкенхаймер и операторы Жан Турнье и Уолтер Уотиц стремятся подчеркнуть документальность всего происходящего. Реальность обстановки, абсолютная достоверность в мизансценах и актерской игре, неторопливость повествования — авторы не спешат ввести в рассказ обстоятельства, скрытые как от участников Сопротивления, так и от тех, кого они стремятся обойти,— немецких оккупантов. Как бы параллельно развиваются две линии, определенные разными планами: оккупантов, стремящихся вывезти картины, и французских железнодорожников, желающих этому воспрепятствовать. Оба намерения осуществляются спокойно, скрыто для противника— это две линии борьбы, и вспышки драматизма возникают лишь там, где они, соприкасаясь, вступают в противодействие.

Сдержанный, почти бесстрастный рассказ лишен того эмоционального подспорья, которым в фильмах подобного рода служит контрастная, часто гротесковая или, что хуже, карикатурная характеристика тех кто олицетворяет зло. Здесь авторы предоставляют судить о всех персонажах по их поступкам, не спеша подогнать выводы, не стремясь объяснять преступления фашистов их особыми психопатическими зверскими свойствами.

Здесь нет традиционного для приключенческих фильмов противопоставления силы—силе, насилия—насилию. Как нет — такова специфика сюжета — помощи государства или какой-либо иной «высшей инстанции» героям и необходимости скрываться для злодеев. Напротив. Сила на стороне фашистов.

Хотя в фильме и показаны последние дни оккупантов и фашистская власть издыхает на территории многострадальной Франции, но все же и сила, и власть, и оружие еще в их распоряжении. И тайную войну ведут участники Сопротивления. Но хотя они проявляют исключительное личное мужество, не это главное условие победы. Особенность фильма «Поезд» и в том, что здесь против грубой силы выступают не только мужество, но и изобретательность, ум и... юмор. Да, юмор, традиционный галльский юмор, придающий своеобразие всей сложной и крайне опасной операции по спасению шедевров искусства.

В самом деле, патриоты-железнодорожники не могут противопоставить мощи фашистской военной и полицейской машины такую же силу. Но они используют в своих целях такие ее порожденные былыми легкими победами свойства, как самодовольство, уверенность в своей силе, в мощи и непререкаемости утвержденных расписаний и инструкций.

И вот рождается смелый план, который становится ясным зрителю только по мере его осуществления. Главная задача — задержать поезд с ценным грузом в пределах Франции (предотвратить погрузку, как и вывод поезда из Парижа, железнодорожники бессильны).

И поезд, уже доехавший было до границы, поворачивают сначала на другую линию, а потом кружным путем возвращают снова к Парижу, одурачивая охраняющих его фашистов. Ключ удачи этой смелой и остроумной операции в том, что по всему пути следования поезда местные железнодорожники меняют вывески на станциях, на стрелках, фонарях дежурных на те, которые должны были бы встречаться, если бы поезд действительно следовал уже по территории Германии.

И когда успех этого смелого замысла становится все очевиднее, «сопереживание» зрителя выражается уже не только в радости удачи, но и в смехе. Этот победный смех сопровождает весь триумфальный путь поезда обратно от границы. Будь это на сцене — возникли бы аплодисменты. Это действительно здорово. И особенно потому, что это правда. Что подчеркнуто всем стилем фильма.

Смех — награда остроумию (не авторов, а железнодорожников) — возникает, несмотря на то, что фильм этот отнюдь не комедия и авторы его не упростили драматизм борьбы. Более того, успеху предшествует трагическая гибель многих участников этой смелой операции. Ее сложность усугублена тем, что поезд надо спасать и от ударов авиации союзников, стремящихся воспрепятствовать вывозу военной техники врага. Участникам Сопротивления известны планы этих налетов, и им надо приложить немало изобретательности, чтобы спасти от них поезд с картинами: ведь предупредить своих нельзя. Рассказ о высоком подвиге рядовых участников этой сложной операции — воздаяние должного памяти многих незаметных героев, подлинных патриотов Франции.

Мне думается, что одна из примечательных особенностей этого фильма, выделяющего его среди многих других, посвященных Сопротивлению, именно в раскрытии высоких чувств и патриотизма рядовых французов.

Среди многочисленных эпизодических персонажей, сыгравших свою роль в этой операции, особенно

запоминается старый машинист папаша Буле в исполнении великолепного артиста Мишеля Симона, хорошо известного и нашему зрителю. Лукавство папаши Буле, его старческая мудрость и какое-то милое легкомыслие и вместе с тем достоверность делают особенно ощутимой его гибель. Очевидно, он балагур, семьянин, хороший дед и товарищ — но это мирное время. Именно в этом характере проявляется органичность того сочетания юмора и трагизма, которое окрашивает всю эту операцию. Это не веселье на кладбище — здесь чисто галльский юмор, изобретательность, выражающие народный неиссякаемый оптимизм. Победить врага всегда хорошо. Но еще и одурачить, высмеять его — вдвойне приятно.

Другой персонаж — дежурный одной из станций — скромный, маленький толстяк, очевидно, не решающийся поднять голос даже дома, как будто незаметный служащий; тут, когда дело идет о чести родины, он смело вступает в борьбу по первому зову участников Сопротивления.

Да, все железнодорожники — стрелочники, машинисты, дежурные, телеграфисты, которые, как это ясно из фильма, и не бывали никогда в музеях, и не видели никогда этих картин, а возможно, и не слышали о них,— самоотверженно, без раздумья вступают в борьбу по первому призыву. Они готовы идти на подвиг, на смерть, зная, что эти сокровища живописи — честь Франции, ее национальная гордость...

Так авантюрный будто бы сюжет способствует раскрытию правды, показу масштабов движения Сопротивления, проявлению мужества и героизма его участников.

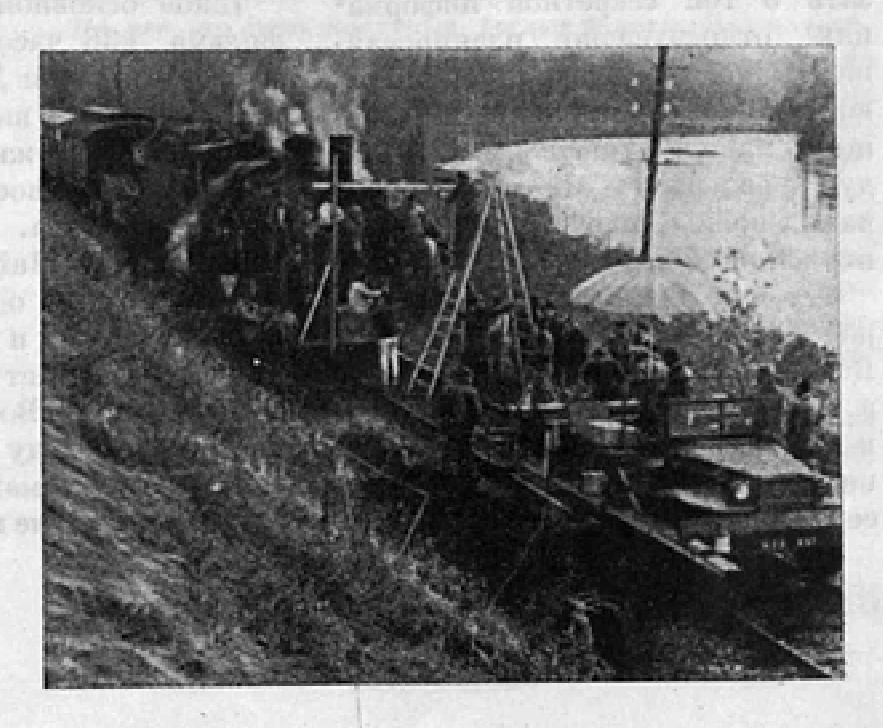
Все это само по себе хорошо и заслуживает, на мой взгляд, внимания зрителей.

Но когда авантюрный сюжет исчерпан, фабула иссякла, поезд возвращен на пути, ведущие домой, в Париж, фильм еще не заканчивается. Начинаешь было даже досадовать на искусственное торможение развязки, когда борьбу ведет уже только один — к тому же раненый — герой. Правда, ему помогают и «внешние» обстоятельства: фашисты уже покинули Париж, и все дороги заполнены беспорядочным потоком отступающей армии. К этому моменту поезд уже оккупантам не нужен; из-за наполняющих его вагоны картин никто не хочет рисковать жизнью — солдаты бегут, и остается лишь инициатор их похищения полковник фон Вальдхейм. А из железнодорожников — диспетчер Лабиш, главный организатор остроумной операции и последний машинист этого героического рейса.

Итак, поезд застрял, рельсы разобраны, фашисты убежали. Картины спасены. Но фильм продолжается.

Снова поединок — на этот раз словесный. Полковник и Лабиш воевали, почти не сталкиваясь, а тут предстали друг против друга без соратников и без свидетелей.

И то, что показалось на первый взгляд лишним, что могло бы обернуться натяжкой, неправдой, вдруг раскрыло иную правду. Эти два человека, как бы вынутые из правды обстоятельств, искусственно выдвинутые на авансцену, олицетворяют два взгляда на мир, на людей. И возникает иная сшибка — сшибка идей, мыслей, как бы освещающая и объясняющая поражение не только этого полковника, но и фашизма.



Кадры из фильма «Поезд». Внизу — рабочий момент

Цинизм и презрение полковника к черни, которой, как он считает, ни к чему все это искусство, выражают извращенность умов фашистской элиты, считавшей, что все богатства и красоты мира нужны лишь им, в их расовой исключительности. Что все остальные не могут ничего этого ни оценить, ни понять из-за примитивности их сознания, чувств. Английский артист Пол Скофилд великолепно раскрыл эту античеловечность фашиста — не грубого солдафона, а утонченного эстета, рафинированного эгоиста, убежденного в своем превосходстве, в исключительном праве на все, что есть лучшего на земле.

Скофилду противостоит актер не меньшего масштаба и не меньшей силы мысли — Берт Ланкастер. Лабиш — Ланкастер — это человек тревожной, ищущей мысли. Ланкастер великолепно показывает уверенного в своей правоте человека, знающего, за что и против кого он борется. Поэтому и нет колебаний у него в поединке с полковником — таких надо убивать.

Он выигрывает этот поединок не в одиночестве, не только в словесном бою — здесь же незримо, рядом с ним и те машинисты, которые говорили о том, как, наверно, хороши эти картины, неизвестные им, если они свидетельствуют о национальном престиже Франции; здесь и все те, кто, еще не зная картин, умирают, чтобы их спасти, ибо у простых людей всегда живет уважение к созданиям мастеров, уважение, свойственное труженикам. И не их вина, если лучшее, что есть на земле, забирают такие рафинированные эстеты, лишая народ принадлежащих ему богатств культуры. Именно они подлинные ценители, ибо умерли за них; тем самым победили в споре фашистского ценителя искусств, разрушили его концепцию, которой он пытался оправдать перед самим собой грабеж и злодеяния. Этот полковник мог воевать, грабить и уничтожать, лишь уверенный в том, что его противники не люди. Пол Скофилд убедительно передал трагедию позднего прозрения этого циника и эгоиста, крушение его жизненной концепции, после чего его смерть уже закономерна.

Думается, что этот «Поезд» везет немало нового и поучительного для современного западного киноискусства. Есть в его вагонах немаловажное и для нас. Ибо частенько ведь мы находим в вагонах из-за кордона только разрушенные сюжеты, наблюдения без осмысления... Этот поезд движет мощь крепкого сюжета, и везет он отважных, умных (и остроумных!) людей, глубокие мысли. Как видно, и напряженный сюжет может помочь открыть глубокое, современное, сложное...

Убежден, часто в поезде содержится больше, чем рассчитываешь встретить. Если искать...

Н. Кладо

НОВЫЕ РАБОТЫ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ США

Майор Джефферсон Пайк хорошо помнит все, что происходило с ним до того памятного дня в июне 1944 года, когда перед самым окончанием войны его, высокопоставленного офицера американской разведки, похитили в Лиссабоне нацистские агенты. Что происходило с ним в течение последующих шести лет он не помнил — очнулся он в 1950 году в американском военном госпитале. Врач-психиатр, чтобы оживить память больного, просит его восстановить подробно день за днем все события, которые происходили с ним тогда, летом 1944 года, и, в частности, рассказать о той секретной информации относительно планировавшейся тогда высадки союзников во Франции, которая была сообщена майору: теперь, в 1950 году, через шесть лет после окончания войны, эта информация уже перестала быть секретной...

Тут что-то не так, скажет, вероятно, внимательный читатель. Война в Европе окончилась не в июне 1944, а в мае 1945 года, и в 1950 году исполнилось не шесть, а пять лет со времени ее окончания. Но все дело в том, что и американский госпиталь, и его обслуживающий персонал, разговаривающий по-английски, и газеты, датированные 1950 годом, и даже соответствующие радиопередачи — все это организовано германской контрразведкой с единственной целью: заставить майора Пайка и других попавших в ее руки союзных офицеров сообщить ей сведения о дне и месте предполагающейся высадки англо-американских войск на европейский континент. На самом деле майор Пайк пробыл в бессознательном состоянии не шесть лет, а 36 часов и очнулся не в 1950 году, а в том же июне 44-го.

Таков основной сюжетный ход фильма «36 часов», поставленного режиссером Джорджем Ситоном. Неплохая выдумка, которая могла бы послужить основой для интересного военно-приключенческого фильма. Но после того как майору Пайку становится ясным, что его одурачили, конфликт между ним и нацистской разведкой перестает играть существенную роль. Возникает другой конфликт—между эсэсовцами и... офицерами вермахта—конфликт, который никак не назовешь оригинальным: на этом ложном противопоставлении построено немало американских фильмов о второй мировой войне.

В отличие от «36 часов», не вызвавших у критиков ни восторгов, ни негодования, фильм «Американизация Эмилии», действие которого также происходит в период второй мировой войны, вызвал проявление весьма бурных чувств. Им возмущена, например, рецензентка журнала «Филмз ин ревью» Элейн Ротшильд, которая считает, что «под покровом фарса» сценарист Пэдди Чаевский и режиссер Артур Хиллер «оклеветали военно-морской флот США». Стоит напомнить, что эта сатирическая комедия была очень хорошо принята зрителями и большинством критиков. Герои ее — офицеры американского военно-морского флота, находящиеся в Англии и готовящиеся к открытию второго фронта. Эмилия (артистка Джули Эндрьюс)— молодая англичанка, влюбленная в одного из американских моряков и с трудом привыкающая к невысоким моральным принципам, исповедуемым ее возлюбленным, который считает трусость высшим проявлением воинской доблести и человеческой сообразительности.

В. НЕДЕЛИН

«На Западном фронте без перемен»: 1930—1965

В дни диктатуры Гитлера и Муссолини фильм «На Западном фронте без перемен» был запрещен в Германии и Италии. В конце 50-х годов один из очередных политических зигзагов «холодной войны» поставил его на первое место в особом дополнительном «черном списке» Голливуда — в число американских картин, демонстрация которых на экране за пределами США запрещалась специальной сенатской комиссией. Сейчас запрет этот снят, и зрители Запада заново или впервые «открывают» фильм, за которым 30-е годы оставили славу лучшего из фильмов о войне.

У картин, выходящих на экран после того, как они, долго ли коротко, значились запрещенными, совершенно особая судьба. Совсем не та, что у незаслуженно забытых или не понятых своим временем. Их опережает легенда. Может быть, в ней заключена отчасти и какая-то своеобразная компенсация художнику, перед фильмом которого, так сказать, опустился шлагбаум. Но молва же и навязывает ему непрошеные векселя под картину, проценты по которым идут самые лихоимские. Как известно, кроме того, каждая хоть чего-то стоящая новинка — будь то открытие большого мастера или случайная интересная находка малопримечательного ремесленника — безо всяких церемоний тут же отчуждается в кино «в общее пользование». Картине, выходящей на экран после снятия с нее запрета, приходится платить за «задержку в пути» и по этой второй накладной: новое слово, сказанное в свое время художником, оказывается уже разменянным на экране другими (и чаще всего на мелкие медяки), находки — уже растасканными.

Фильму Майлстоуна не повезло и ранее — еще на пути к завершению. Вопиюще. Почти катастрофически. Уже чуть ли не целиком отснятый как немой, он затем, по требованию продюсера Карла Леммла, был озвучен. То есть, по существу, тем самым была взломана глубинная структура картины, резко сбиты главные ее внутренние ритмы. Мастерски разработанный Дэлом Эндрюсом и Максуэллом Эндерсоном диалог звучит, фигурально выражаясь, не как песня в ее первозданном единстве слова — мелодии, а, скорее, как подтекстовка к уже заданному мотиву. И в «немом варианте» — при обеззвученном прокручивании — лента явно выигрывает. Целостность, органичность фильма не разрушается — восстанавливается. Ибо и общее движение сюжета и чисто игровая развертка большинства эпизодов подчинены в этом говорящем фильме законам не звукового — немого кино...

Да, и тем не менее, и несмотря ни на что,— «лучший из фильмов о войне».

Он поражает и сейчас, за далью лет, наполненных грохотом новых войн, лет, среди которых не было года, чтобы кино и литература не обличали войну, не слали ей все новые и все более яростные проклятия, когда не было дня, чтобы миллионы людей во всем мире не говорили про себя: только бы не война, не война, не война — нет...

Чем же может поразить сегодняшнего зрителя рассказ о первой мировой войне? Разве гром пушек под Верденом не кажется трещоточным по сравнению с канонадой на Волге? Разве память о заволакивавшем всю Европу смрадном дыме крематориев в лагерях смерти — кажется, самого нового «элемента», введенного в современную войну фашизмом,— не забивает воспоминаний о газовых атаках на Ипре? И разве не кажется порой та война уже как будто совсем не такой страшной?..

В годы второй мировой войны на Западе немало было написано о том, что она попросту убьет все великие творения о первой, потрясавшие людей во всем мире в 20-е — 30-е годы, и что после нее искусству и литературе придется начинать освоение военной темы чуть ли не с самого начала, чуть ли не на пустом месте.

Какими наивными кажутся теперь эти предсказания... Ведь ни мастера так называемой школы «нового военного романа» (Н. Мейлер, Дж. Джонс, Дж. Хэрси) — последнее слово о войне в большой американской литературе, ни, скажем, блестящая плеяда таких антивоенных писателей в ФРГ, как Борхерт, Г. Рихтер, Г. Бёль, Опиц, Шаллюк, отнюдь не превзошли гигантов «потерянного поколения», не только не «отменили их», но и остались, в общем, их учениками. И опыт первой мировой войны в фильме Майлстоуна сегодня оказывается не менее жгучим, чем опыт второй в «Мосте» Бернгарда Викки.

Стремительно сменяются на экране эпизоды этого тягостнейшего из повествований о загубленной молодости, о проклятой солдатчине, о войне, на которой человек не в счет... Класс. Прусский учитель. Тот самый, о котором говорили, что это именно он выиграл франко-прусскую войну 1870 года. Но ему уже мало того. Ибо идет год тысяча девятьсот четырнадцатый. Ибо бесконечными шеренгами уходят на фронт железные батальоны кайзера. А перед ним, классным наставником, осипшим от верноподданнического восторга мозгляком с крысиной физиономией,— такие крепкие, красивые парни: его класс. И он исступленно витийствует перед ними, заходится в задушевнейшей доверительности. О, этот кликушеский агитаторский пафос тыловых героев, эта льстивая педельская сердечность — уж они-то свое возьмут не мытьем, так катаньем. И мальчишки уходят добровольцами... Прусская казарма, где царит унтер, и всякое человеческое достоинство — насмарку. Фронт, где попраны все законы, божеские и человеческие. Окопы. Жизнь солдата — жизнь одновременно убийцы и обреченного на заклание... Семь школяров. Новобранцев. Окопников. Семь деревянных крестов на солдатских могилах.

Как непохожи слоноподобные гиганты-грузовики, медленно развозящие на экране солдат, поротно, на передовую, на мощные, совершающие стремительные броски бронетранспортеры второй мировой войны. Какими жиденькими кажутся винтовочные перестрелки в этом фильме по сравнению со шквалом автоматно-пулеметного огня! Как игрушечно звучит стрекотанье одиноко кружащегося на экране двухместного французского биплана, ни в какое сравнение не идущее с ураганным ревом «мессеров» и «хейнкелей»!.. Глаз и ухо сегодняшнего зрителя отмечают эти различия. Придирчиво. С долей какой-то горькой снисходительности. Чуть насмешливо.

Но все это лишь попутные, беглые заметы. Как подробности пейзажа за окном вагона: возникнут и, мелькнув на миг, тут же исчезнут и западут ли в память — нет, а поезд уносит вас все дальше и дальше. И «поезд» Майлстоуна мчит вас, сегодняшнего зрителя, со скоростью сверхсовременного экспресса, оставляя позади разрыв в 21 год между двумя великими войнами. И ваши наблюдения за различиями в технике истребления, утолив вашу историческую любознательность, как-то теряют значение. Устаревшее оружие вдруг перестает казаться смешным, допотопным. Становится у вас на глазах грозным, всенастигающим. Как самое современное.

Потому что цель его действия все та же: человеческая жизнь. Потому что так ли уж много, в конце концов, надо, чтобы оборвать эту тонкую нить? Потому что на экране — человек под огнем. Человек в окопах.

И вот они вступают в эту войну, с которой ни один из семи не вернется. Это один из самых знаменитых кадров прославленного фильма... Ночь. Спрыгнувшие с грузовика солдаты разобрались по взводам. Медленно, понуро потянулась пехота к передовой. Уходят от зрителя, в глубь кадра, в темноту, солдаты. Немой парад сутулящихся солдатских спин замыкают семеро. И каждый поочередно, за миг до того как сольется с серой массой, с сумерками, быстро, словно украдкой, оглядывается назад, на зрителя, и тут же, отвернувшись, уходит. Первый, второй, третий... словно давая нам запомнить их лица, словно надеясь — а вдруг кто-то — ведь это последняя минута, когда еще не поздно!— подаст команду: «Стой! Кру-гом!» Или просто крикнет: «Куда вы? Вернитесь!» Или хоть помашет рукой. Ну, не четвертому, так, может, пятому повезет... шестому... седьмому? Нет. Только наэлектризованное молчание темного зрительного зала, все так же провожающего их и через десять, двадцать, тридцать лет. В том же безмолвном потрясении глядящего им вслед и через тридцать пять.

30-е годы считали повествовательность, близкую к фактографичности, некую подчеркнутую недоверчивость Майлстоуна к изощренному психологизму достоинством фильма. 50-е поставили режиссеру в вину. Но то, что это несогласие вылилось в основном в почти академический спор по такому на первый взгляд чисто формально-стилистическому моменту, как оценка «средних планов» фильма, не должно вводить в заблуждение относительно сути спора. Да, действительно: редкие, почти везде ускоренным прогоном «общие планы». Верно: ни в одном из средних планов нет разбега к кульминации, которая вынесла бы какую-то подробность крупным планом. Да, так и есть: лицо смертельно раненного француза, на котором живут только лихорадочно блестящие глаза, с какой-то животной покорностью следящие за врагом — добьет? не добьет? — придвинуто к нам не ближе, не дальше, чем рука буфетчика в солдатской кантине, подвигающая клиентам кружки с пивом. Самая значительная подробность, которая ударит вас в сердце, останется на экране в том же «среднем» масштабе, что и случайная мелочь — именно так.

Но 50-е годы стали рассматривать это, исходя из слабостей всего последующего творчества режиссера, действительно, ни разу больше не повторявшего уровня «лучшего из фильмов о войне», как «выданную» будто бы уже тогда самим Майлстоуном ахиллесову пяту собственного дарования: бесстрастие, отсутствие интереса собственно к человеку, как к таковому — источник ремесленнически невдохновенной виртуозности большинства позднейших его картин. Для 30-х же годов истоки сдержанно точной, на грани документализма эпичности фильма «На Западном фронте без перемен» были чисто идейными. И, думается, «красные тридцатые» — так и поныне называют в США эти годы «великого» кризиса, забастовок, классовых боев, когда рубили сплеча и были мужественно прямолинейны,— оказались все-таки зорче, проникновенней, тоньше в понимании фильма. Решающие предпосылки жесткого самоограничения художника, аскетизма его стиля надо, конечно же, искать прежде всего в отношении режиссера к войне.

И к Ремарку.

Ремарк «прочтен» в фильме глазами участника войны, у которого буквально от каждой страницы, от каждого слова сжимаются кулаки. Но и с какой-то упрямой своей мыслью. Не подчиняющейся даже «высокому давлению» Ремарка. Ремарк принят Майлстоуном горячо, но, на первый взгляд, несколько поверхностно: лишь как «проводник» в преисподнюю войны, за которым можно идти, не раздумывая, по всем кругам окопного ада, а не как истолкователь происходящей здесь трагедии. Но это прежде всего потому, что для Майлстоуна неприемлема мысль, что для душевно искалеченных войной нет исцеления и в мире, что для будущего, для новой жизни они люди потерянные. Для режиссера эта коренная ремарковская тема явно в чем-то не до конца достоверна.

Насколько помнится, никто из критиков, писавших о Ремарке, почему-то не обратил внимания на одно весьма примечательное противоречие в том, как описаны у него мысли тех же окопников в «На Западном фронте без перемен» и в «Возвращении». В первом: полная безнадежность мысли о мире — слишком поздно! Они уже никогда не смогут вернуться к «нормальной» жизни, будут лишними в ней — непохороненные покойники. Во втором: они думали, что как только наступит мир, для них для всех сразу же начнется какая-то новая, лучшая жизнь... Столь резкий поворот этой темы на все сто восемьдесят градусов, конечно же, результат не «забывчивости» писателя, а именно более полного оживления памяти. Вспомнить, что было «раньше», с полной отчетливостью подчас можно, лишь восстановив во всех подробностях то, что было «потом»: ведь сама горечь разочарования от возвращения уже не говорит, а буквально кричит о крушении живых, горячих надежд, больших ожиданий.

Собственно, этим спор многих западных критиков с Майлстоуном об упрощении трагедии ремарковских героев можно признать решенным. Да, упрощение. Но это упрощение именно ремарковского изображения, а не самой драмы человека той войны, не его положения, не его чувств и мыслей и уж тем менее — его дилеммы.

Нет, Майлстоун, разумеется, не лучший психолог, чем Ремарк,— ни об этом, ни о лучшем знании им войны не может быть и речи. И все-таки он в своем фильме ближе к истине, чем писатель.

О пацифизме Ремарка у нас уже написано — и хорошо и плохо — столько, что мы заранее полагаем это слово просто неотделимым от имени этого большого писателя. И в данном случае остановимся лишь на одном принципиальном различии между пацифизмом Ремарка и Майлстоуна.

Когда пацифизм Ремарка в «На Западном фронте без перемен» объясняют тем, что автор к концу 20-х годов будто бы мог столь же смутно представлять себе причины мировой войны, как и его герои в дни боев под Верденом,— это звучит, конечно, явной нелепицей. Ведь любой мало-мальски развитый юнец на Западе знал уже к середине 20-х годов и имена пушечных королей, и соотношения цифр потерь на фронте и прибылей монополий и концернов, и названия потерянных и приобретенных колоний. Антивоенная пропаганда тех лет знала свое дело и умела нести социальную правду о войне в самые широкие массы, уже не верившие в шовинистические мифы. Так можно ли предполагать, что этот процесс прозрения прошел мимо автора «На Западном фронте без перемен»? Ведь и герои этого романа, даже не представляя себе сил, запустивших машину империалистической бойни, уже совершенно ясно понимали: это не их война, она нужна не им. Но достаточно ли было людям фронта только узнать правду об империалистической бойне, чтобы прекратить ее? Для Ремарка более чем сомнительна сама правомерность такого вопроса. Майлстоун отвечает на него безоговорочным «да».

Он не рассказывает истории первой мировой войны. Не говорит о системе, сделавшей ее неизбежной. Он только показывает, как дорого стоило н е з н а н и е правды о ней людям, уже понявшим ее неправду, понявшим, что их обманули.

...Еще один из знаменитых эпизодов этого фильма: полчища крыс врываются в блиндаж, и солдаты кидаются рубить их остро отточенными саперными лопатками — этим страшным оружием рукопашного боя, открытым первой мировой войной. Жуткое побоище, во время которого люди

звереют. До того, что еще миг — и они бросятся друг на друга, и товарищ станет сечь этой же лопаткой, душить, рвать зубами товарища. Они уже столкнулись. Уже смотрят друг на друга невидящими глазами убийц. Оружие уже поднято. И вот-вот потечет кровь...

Так вычитанный у Ремарка рассказ об избиении крыс додуман Майлстоуном: взятый из окопного быта эпизод разрастается в аллегорию — в целую концепцию человека на войне. Человека, внутренне оказывающегося без руля и ветрил. Песчинки, увлекаемой ураганом. Если человек ослеплен. Пока он не прозрел.

...Потому что — продолжаем тот же эпизод — еще минута, и задохнувшийся от ярости, готовый крушить вокруг себя все без разбора Катчинский узнает во враге, с которым готов сцепиться насмерть, верного окопного товарища, с которым «хлеб пополам, жизнь пополам»... Не в том ли — в мгновенном ослеплении, в слепом подчинении бушующим вокруг разрушительным стихиям — суть и трагедия человека на войне? — как бы спрашивает режиссер зрителя.

Мысль сама по себе в своих основных предпосылках — от пацифизма. От раскрытия истоков трагической беспомощности человека перед лицом войн в пороках «природы человеческой», преодолимых лишь индивидуально, лишь путем личного самосовершенствования, лишь путем «исправления» природы в себе самом. Но развитие она, эта мысль, получает в фильме отнюдь не в духе пацифизма.

Ибо вся эта — отнюдь не в духе Ремарка — аллегория получает у Майлстоуна — тоже совсем не по Ремарку — прямое развитие в эпизоде в воронке. Когда Пауль остается один на один с умирающим французом, которому он только что нанес смертельный удар. Когда четкое лишь в своей пугающей безликости понятие «противник» вдруг разом теряет всю свою упрощающую силу и вообще всякий смысл перед лицом, перед страданиями, смертью живого ч е л о в е к а, у которого есть имя, мирная профессия. Когда перед всем этим в Пауле вдруг сразу не остается ничего от солдата — только чувство жгучей вины, только ужас и отвращение к себе, только отчаяние, смятение... Но разобраться в этом Паулю не под силу.

В этом, утверждает фильм, трагедия слепоты солдат первой мировой войны. Слепоты не знающих, что за непререкаемостью формулы «война есть война» стоит не только железная правда окопной действительности, но и «свинцовая мерзость» социальной лжи, толкающей людей, народы к катастрофе, одна другой ужасней, непростительней. И фильм обращает трагедию их незнания к зрителю 30-х годов, з н а ю щ е м у правду, которую в окопах первой мировой войны лишь смутно прозревали немногие — последующий мир, как оказалось, помог массам понять ту войну много лучше, чем грозные будни окопного быта.

Именно в этом агитаторский пафос социального обличения фильма, поставивший его в число произведений, ставших программными для революционного искусства Америки в начале 30-х годов — «красных тридцатых».

...И вот еще один — последний в фильме — день в окопах, когда «на Западном — без перемен». Гибнет Пауль Боймер. Последний из семи... У Ремарка о конце Боймера рассказано лишь одно: лицо у него, когда его нашли, было такое, что стало ясно — умер он сразу и без мучений. Майлстоун рассказал о том же иначе.

Бабочка, беззаботно порхающая в минуту затишья перед амбразурой блиндажа. Пауль, покидающий укрытие. Из-за бабочки. Только из-за нее. Французский снайпер, «снимающий» неосторожного противника. И в кадре бабочка, рука, осторожно, бережно потянувшаяся было к ней и вдруг вздрогнувшая, словно нечаянно обронив что-то, и спокойно, спокойно опустившаяся — умершая.

Решение это было подсказано режиссеру его старым другом, известным американским кинооператором Карлом Фройндом. Но актерское исполнение в этом кадре режиссер не захотел — или не мог? — доверить никому, кроме себя. Это его руку мы видим на экране — руку мастера, «умирающую» в финале лучшего из созданных им фильмов... и долгий путь от «лучшего из военных фильмов» к «Первой полосе», к «Мышам и людям», к «Северной звезде», к «Мятежу на «Баунти». И ко многим другим его картинам, тоже шедшим с большим или меньшим успехом и подчас весьма даровитым. Но уже не потрясавшим зрителя.

Б. ЗИНГЕРМАН

Фильм-пролог

Знаменитый фильм Роберто Росселлини, в свое время казавшийся чересчур жестоким и мелодраматическим, воспринимается сейчас как документ, как дневники и корреспонденции военных лет. Вместе с тем стало очевидно, что некоторые приемы, привычно употребленные режиссером, носят искусственный характер. В «Риме — открытом городе» Росселлини еще не уверен в собственных открытиях. Неореалистическая эстетика укореняется от кадра к кадру, от эпизода к эпизоду, постепенно оттесняя шаблонные сюжетные мотивы. Новое художественное направление формируется в фильме на наших глазах — по ходу действия.

Фильм имеет свойства очерка, созданного под впечатлением только что случившихся событий, но это и большое произведение искусства. Это итальянские «Севастопольские рассказы», но и итальянская «Война и мир».

У Росселлини пафос документальности появляется не сразу. Сложность его фильма, казалось бы, столь элементарного, состоит в том, что документальным он становится по мере того, как становится патетическим. Документализм «Рима — открытого города» имеет романтический характер. Собственно, в этом и состоит открытие Росселлини, давшее ход неореализму.

Известно, что фашизм разлучил искусство с обыденной жизнью, принизил ее значение, объявил не стоящей внимания. Погруженный в пучину громогласной публичности, в мир дутых цифр и деклараций, человек становился рупором чуждых ему идей; действительность была от него отчуждена. Всеевропейская заслуга итальянских кинематографистов состояла в том, что они открыли мир, который с фашизмом никак не согласуется. Они точно очертили ту сферу реальности, которая фашизму исконно противопоказана,— этой сферой оказалась вся обыденная народная жизнь.

В этой тесной связи между натуралистической стилистикой и политическим свободомыслием заключена диалектика неореализма, его оригинальность, все его последующие победы и поражения.

Обычно революционные общественные движения рождают поначалу условные, ораторские формы искусства — так было и в эпоху Великой французской революции, и у нас в годы Октября, и в Италии во времена славного Рисорджименто. Парадоксальное своеобразие неореализма, сбившее с толку многих его критиков и последователей, состояло в том, что романтический дух антифашистского Сопротивления в этом течении выразился в формах почти натуралистических.

Поэзию демократической антифашистской революции неореализм выразил через прозу обыденной жизни, через лирический документ.

Лучшие кадры «Рима — открытого города» показывают пытки в гестапо. Пытки сняты без риторических условностей и иносказаний, с ужасающей протокольной точностью. Эти кадры — самые натуралистические в фильме — одновременно и самые патетические.

Сила Росселлини, автора «Рима — открытого города», в простоте и ясности мировоззрения. Чувства режиссера ничем не отделены от чувств тех, кто в те годы жил и боролся. В фильме говорится о предметах, которые тогда были всем очевидны; смелость режиссера проявилась в том, что эту очевидность он не взял под сомнение, он ее не усложнил и не деформировал.

Показаны оккупация и Сопротивление, показано, что в эти ужасные и героические годы одни запугивали, пытали и убивали, другие терзались страхом, мучились, боролись и погибали. Ничто не осложнено и не размыто побочными соображениями; обнаружившиеся с годами противоречивые обстоятельства того времени во внимание не приняты, все оголено, упрощено, контрастно противопоставлено: вот жестокий гестаповец, а вот мужественный итальянский коммунист; его пытают, ему жгут грудь паяльной лампой, ломают пальцы, и он никого не выдает. С одной стороны, всевластная, жестокая машина подавления, с другой — человек, с его беззащитным, уязвимым телом, с его мужеством. Показано, как человек попадает во власть этой машины, как она его замучивает до смерти и как не может побороть его духа. Поединок человека с палачеством гестапо является высшим напряжением конфликта, развернутого с первых же кадров фильма. С самого начала дано противопоставление однообразных правильных солдатских шеренг и толпы итальянцев — мирных жителей, жестокого порядка карающей тоталитарной силы и естественного беспорядка частной бытовой жизни, где действуют дети, женщины, немощные старики, где говорят о хлебе, о свадьбах, о беременности. Естественная человеческая жизнь замкнулась в домах, квартирах, лестничных клетках, а публичная уличная жизнь находится во власти военных патрулей. По тонкому замечанию исследователя итальянского кино Т. Бачелис, для героев Росселлини выход на улицу означает выход в трагедию.

Бытовой народной жизни, загнанной в подполье, ютящейся где попало, Анна Маньяни придает наступательный, уверенный тон. Со своим смелым плебейским темпераментом, женскими страстями и заботами, с уверенным чувством своей нравственной правоты она олицетворяет почвенные силы Сопротивления. И ее отчаянный, возмущенный крик через всю улицу, ее бешеный бег вслед за немецкой машиной с арестованными, ее внезапная смерть посреди мостовой, когда она на ходу вдруг падает, сраженная внезапным и подлым выстрелом, воспринимаются как первый сигнал к восстанию, которое не может не состояться. Римлянка Пина — это и есть житейская опора Сопротивления и того подвига, который позже будет совершен. То, что Пина не принимает режима насилия, то, что она бросает ему вызов, плюет на него, собственно, и предрешает победу арестованного коммуниста над кровавой машиной гестапо.

Однако в «Риме — открытом городе», в отличие от большинства последующих фильмов неореализма, действуют и нравственные силы, с бытовой жизнью не связанные, в ней не умещающиеся. Как ни высоко ценит Росселлини естественные устои человеческого общежития, он бытом не заворожен и на один быт не уповает. Вот силы, противостоящие в его фильме войне и фашизму: народные органические начала жизни, воплощенные в Пине, политическая сознательность коммуниста Манфреди и христианское нравственное чувство священника дона Пьетро, вступающие в союз друг с другом и в этом союзе непобедимые.

Антифашистская концепция Росселлини существенно отличается от той, которую предложили, скажем, французские интеллектуалисты Сартр, Ануйль. У французов бунтующий герой противопоставлен и тоталитарной государственности и смирившейся с ней обыденности. У Росселлини же герой, которого преследуют и терзают, одиночества не чувствует: бытовая, повседневная жизнь на его стороне, к врагам же тяготеют силы случайные, выломанные из честного народного быта — антифашиста предает его любовница — артистка сомнительного кабаре, истерическая, продажная, к тому же еще и кокаинистка.

В фильме воспето народное единство, которое в течение послевоенных лет сделается целью всех передовых политических сил Италии. После «Рима — открытого города» итальянские кинематографисты уже не стремились к столь полному и всеобъемлющему изображению народной жизни. Естественно, что в эти годы Росселлини оказался не у дел. Когда же появилась потребность соединить житейские и бытовые мотивы неореализма с духовными, философскими проблемами, выдвинутыми во второй половине 50-х годов Феллини и Висконти, Росселлини вновь сказал веское слово в своем «Генерале делла Ровере». Таким образом, «Рим — открытый город» — это не только пролог к последующему развитию неореализма, но и в известном смысле идеал, к которому итальянское кино стремится.

Что же касается непосредственно политического значения фильма, то оно обретает сейчас новую актуальность: борьба за единство передовых общественных и духовных сил Италии сейчас особенно расширяется.

И другой политический мотив фильма берет нас за живое. В прошедшие годы к проблемам фашизма возвращались неоднократно. В ретроспективном восприятии многое прояснилось, но многое было и осложнено. События, все более далекие от нас, лицами заинтересованными ретушировались то так, то этак: одни говорили, что не ведали, что творили; другие, что ведали, но не участвовали; третьи ссылались на сложность проблемы выбора и личной ответственности — и уже готовятся избавить от наказания военных преступников — «за давностию лет». Вот почему полезно еще раз посмотреть фильм Роберто Росселлини, возрождающий в людях ясные и гневные чувства, которые владели ими тогда, когда кровь убитых еще не высохла и пепел сожженных еще не остыл. У Росселлини мужественно и просто показано, как все тогда было: одни растлевали, доносили, пытали, пьянствовали, получали вещи и квартиры убитых, другие подвергались гонениям, боролись и, замученные, погибали. Как сказал бы Маяковский, Росселлини прямо говорит, кто сволочь.

О временах фашизма у Росселлини сказана простая и честная правда, которую тогда все ощущали, и сказано еще, что времена эти должны сгинуть.

АВСТРИЯ

Из вышедших за последнее время восьми полнометражных фильмов австрийского производства (в их числе два документальных) лишь документальный фильм о зимней Олимпиаде в Инсбруке пользуется вниманием зрителей и критики, да и то благодаря своей теме, а не художественным качествам. Фильм «Горный ветер», которому предшествовала широковещательная реклама, оказался обычной мелодрамой невысокого вкуса. Не принесли кассового успеха и остальные картины — экранизация «Похождений бравого солдата Швейка», комедия «Весь мир голубой, как небо», вестерн «Последняя поездка в Санта-Крус», кинооперетта «Блудный сын», мелодрама «Наши печали — на дне Тихого океана».

●

В Вене открылся «Кинотеатр хорошего фильма». Демонстрироваться в нем будут фильмы из обычного проката, оцененные, как «фильмы, обладающие высокими художественными качествами», а также возобновленные прокатом лучшие произведения мирового киноискусства. Кинотеатр начал свою деятельность Неделей шведского фильма. Открытие этого кинотеатра связывают с поисками путей для привлечения зрителей, поскольку посещаемость австрийских кинотеатров снижается с каждым годом.

●

«Моцарт в Праге» — фильм совместного австро-чехословацкого производства, посвященный пребыванию великого композитора в Праге,— ставит по своему сценарию австрийский режиссер Леопольд Хайниш.

АЛЖИР

Началась работа над первым алжирским полнометражным художественным фильмом «Ночь». В нем будут воспроизведены эпизоды из жизни народа Алжира в период колониальной зависимости и во время освободительной войны, а также в первые дни независимой республики.

●

Итальянский режиссер Джилло Понтекорво ставит в Алжире фильм «Битва в Алжире» — об освободительной войне алжирцев против французских оккупантов.

АНГЛИЯ

Обозреватель лондонского журнала «Филмз энд филминг» сообщает, что Орсон Уэллс работает в Испании над фильмом «Полуночные колокола», который объединяет «фальстафовские» сцены из нескольких шекспировских пьес.

Уэллс играет самого сэра Джона Фальстафа. Обозреватель называет и других исполнителей: Жанну Моро, Маргарет Резерфорд, Джона Гилгуда. Кроме того, там же, в Испании, Уэллс снимается в роли Джона Сильвера в экранизируемом им «Острове сокровищ» Стивенсона.

●

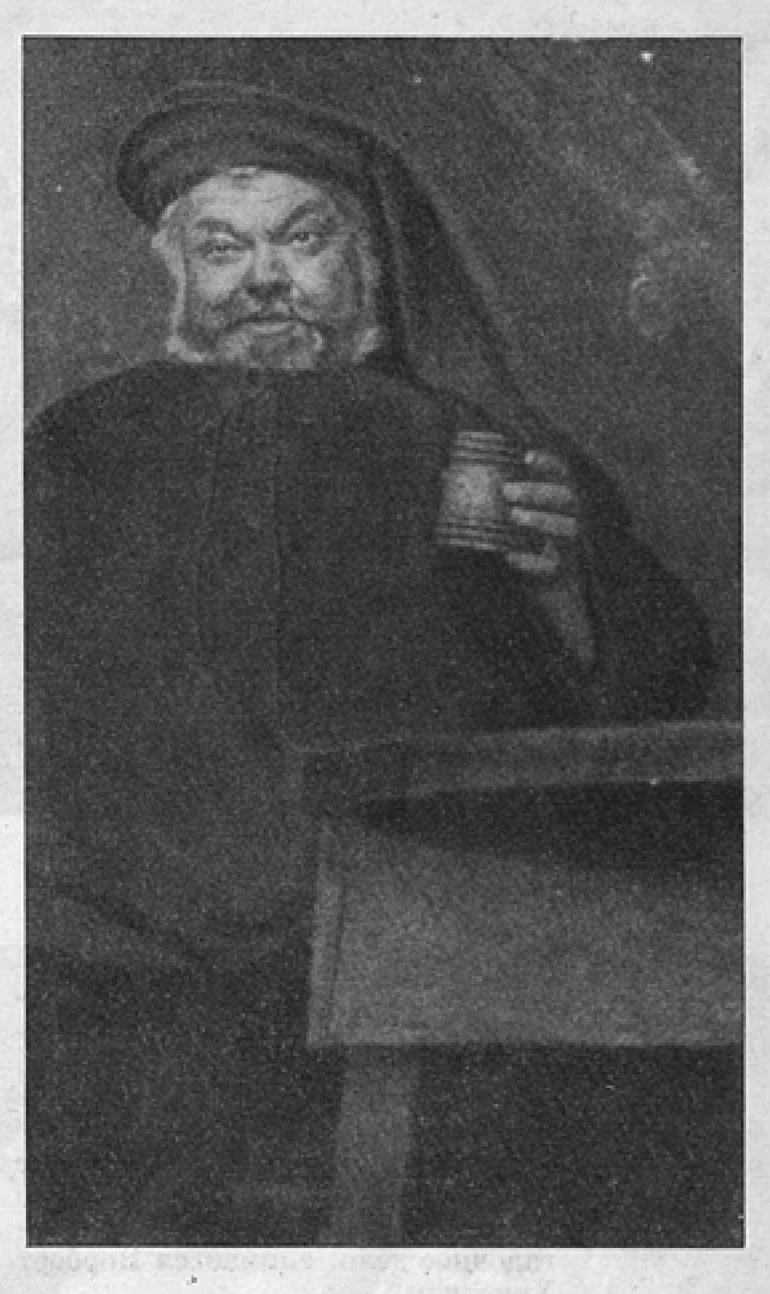
Известный английский кинодокументалист и теоретик Пол Рота уже два года работает над созданием «Киноэнциклопедии мира», которую готовит издательство «Фоукал пресс». Энциклопедия охватит историю киноискусства всех стран мира. В редакционную коллегию входят Энтони Эсквит, Майкл Бэлкон и Карл Формен.

БОЛГАРИЯ

Режиссер Рангел Вылчанов ставит по сценарию Хаима Оливера киноповесть «Волчица». Героиня фильма — девочка, по прозвищу «Волчица», попавшая в исправительно-трудовое училище. В роли Ани-«Волчицы» снимается студентка Высшей школы театрального искусства в Софии Илка Замфирова. Директора училища Кондова играет популярный актер Георгий Калоянчев.

●

Проблемам воспитания детей в семье посвящает свой новый фильм «Мальчик со скрипкой» режиссер Яким Якимов. Сценарий написал писатель Павел Вежинов по мотивам двух своих рассказов.



Орсон Уэллс в роли Фальстафа (фильм «Полуночные колокола»)

«Цель, которую я ставлю в своем фильме,— сказал режиссер, — очень ясна. Наша каждодневная жизнь, полная динамики и напряжения, нередко приводит к тому, что родители как бы «отчуждаются» от детей, вместо того чтобы стать им друзьями и советчиками. А этого можно достигнуть только через веру и уважение к личности подрастающего человека».

●

Режиссер Людмил Кирков поставил по сценарию Эмила Манова фильм «Конец каникул» (оператор Эмануил Пангелов). Маленькие герои фильма Калин, Светла, Гунди, Сами, участвуя в движении Сопротивления, в борьбе рабочих за свои права, духовно созревают, познают сложность жизни намного раньше своих сверстников.

ВЕНГРИЯ

Широкоэкранный цветной фильм-оперу «Хари Янош» ставит режиссер Миклош Синетар. В основу его положена народная легенда. В роли Яноша снимается Адам Сиртеш, в других ролях — Тери Тордаи, Маньи Кишш, Мария Медьеши, Габор Конч и другие. Вокальные партии главных героев этого фильма (на музыку Золтана Кодаи) озвучивают солисты оперного театра Дьёрдь Мелеш и Мария Матьяш. Фильм по этой легенде был впервые поставлен в 1941 году Фридьешом Баном, а в главных ролях снимались Антал Пагер, Маргит Дайка, Золтан Маклари.

ГДР

Ирма Мюнх, знакомая советским зрителям по фильму «В резерве у смерти», снимается в новом детективе «Парк-штрассе, 13» в роли молодой женщины Эвелин Шратт, у которой таинственным образом исчезает уже второй муж. В роли полицейского комиссара, расследующего это загадочное дело, снимается Норберт Христиан.

ГОЛЛАНДИЯ

Режиссер Кеес Бруссе поставил фильм-анкету «Люди завтрашнего дня», состоящий из рассказов молодых девушек и юношей, которые делятся своими заботами, мечтами, надеждами. Как и француз Бертран Блие («Гитлер? Такого не знаю...»), Бруссе каждое из своих тринадцати киноинтервью снимал и записывал на пленку отдельно, а затем смонтировал таким образом, что на экране возникла острая дискуссия.

Фильм «Люди завтрашнего дня» вызвал бурную реакцию зрителей и был вскоре снят с экранов. Отец одного из несовершеннолетних участников анкеты подал в суд на режиссера и продюсера, требуя вырезать из фильма «исповедь» его сына. Против постановки таких фильмов выступили с протестом голландские социологи и педагоги. По их мнению, такие эксперименты наносят ущерб прежде всего самим участникам анкеты, молодым, незрелым людям, которые, видя, что их снимают в кино, зачастую не говорят правду и играют перед камерой. И поэтому законно недоумение зрителей, когда такой метод называют «синема-верите».

ЗАПАДНЫЙ БЕРЛИН

В сенат Западного Берлина представлена программа из десяти пунктов, имеющих целью способствовать поднятию престижа «Берлинале» — международного кинофестиваля, проводимого ежегодно летом в Западном Берлине и стяжавшего за последние годы дурную славу низким художественным уровнем показываемых на нем фильмов. Программа, представленная в сенат директором фестиваля д-ром Альфредом Бауэром, предусматривает денежные премии, которые будут вручаться вместе с основными наградами фестиваля — «Золотыми» и «Серебряными медведями». Предложено также не включать в жюри фестиваля продюсеров или других лиц, так или иначе связанных с кинопроизводством. Очередной фестиваль состоится в конце июня — начале июля 1965 года.

ИНДИЯ

Режиссер Б. Д. Гарга сделал документальный фильм о выдающемся деятеле индийского кинематографа Сатьяджите Рее. Этот одночастевый фильм входит в серию «Деятели искусств Индии», создаваемую индийскими кинодокументалистами.

В фильме показана работа Рея над одним из его последних фильмов. Комментирует показанное на экране сам Рей, рассказывая о своем творческом методе. В фильм включено также несколько эпизодов из наиболее известных картин Рея. Рецензент лондонского журнала «Мансли филм буллетин» пишет в связи с выходом этой картины на экраны Англии, что ее высоко оценят «все, кто любит творчество этого великого индийского режиссера,— то есть, иными словами, все, кто по-настоящему интересуется киноискусством».

ИТАЛИЯ

Пьетро Джерми готовит новую картину в духе его острых социальных сатирических комедий «Развод по-итальянски» и «Соблазненная и покинутая». В третьем сатирическом фильме Джерми «Дамы и господа» также высмеиваются нравы итальянской провинции. Но на этот раз действие происходит не на Сицилии, а на севере Италии. Съемки — и натурные и павильонные — будут вестись в городе Тревизо. Джерми предполагает пригласить сниматься в фильме десятка три актеров, в том числе многих до сих пор еще не снимавшихся в кино артистов театра и телевидения. Фильм будет черно-белый, режиссер по-прежнему не хочет пробовать свои силы в цветном кино. Прежними остаются и авторы сценария — это сам Джерми и три работающих с ним кинодраматурга Винченцони, Адже и Скарпелли.

Чтобы быть свободным от кинопромышленников, Джерми отныне будет не только постановщиком, но и продюсером своих фильмов. Он вместе с Винченцони основал собственную кинофирму «РПА» («Реджисти Продуттори Ассочати»). Вслед за «Дамами и господами» «РПА» поставит еще один фильм Джерми, а в дальнейшем предполагает выпускать также фильмы других режиссеров и сценаристов.

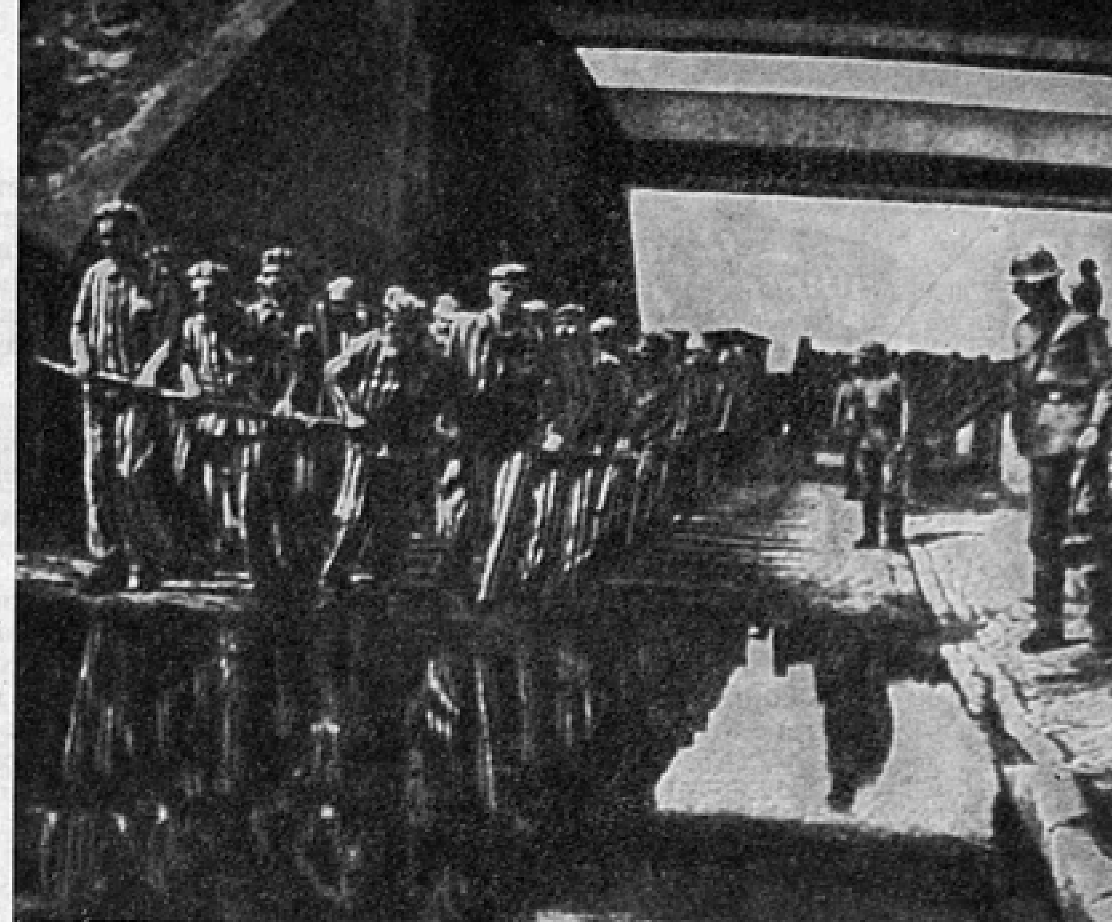
●

Режиссер Уго Грегоретти взялся за создание фильма «Коммунисты». Это будет документальный фильм, сделанный в манере киноанкеты с использованием кадров из кинохроники прежних лет. Своим фильмом режиссер ставит задачу—объективно показать место итальянских коммунистов в общественной жизни страны, причины роста популярности компартии среди населения. Фильм будет снят на 16-*мм* пленке и перенесен затем на 35-*мм* пленку.

●

Итальянские газеты сообщают о присуждении премии «Золотой глобус» фильму Витторио Де Сика «Брак по-итальянски» и исполнителям главных ролей в этом фильме Марчелло Мастроянни и Софии Лорен. Премия «Золотой глобус» ежегодно присуждается Ассоциацией иностранной печати в Голливуде за лучший неамериканский фильм и вручается его участникам — «самым популярным актерам года».

Любопытно отметить, что этот фильм, вызвавший в Америке такое восхищение, в Италии был



На экраны Германской Демократической Республики вышел фильм «Приключения Вернера Хольта», поставленный по первой книге широкоизвестного романа Дитера Нолля. Сценарий фильма написали Клаус Кюхенмейстер и Йоахим Кунерт, режиссер Йоахим Кунерт. Фильм рассказывает о трагической судьбе немецкой молодежи, обманутой фашистскими правителями и ввергнутой ими в кровавую войну против народов мира. В главных ролях снимались Клаус-Петер Тиле, Манфред Карге, Арно Визневски, Ангелика Домрёзе, Моника Войтович, Вольф Кайзер, Хельга Гёринг, Хорст Кубе, Вольфганг Лангхоф, Карла Радимова и другие.

встречен кинокритикой довольно сдержанно; многие рецензенты отмечают, что осуществленная Де Сика экранизация слабее пьесы Де Филиппо «Филумена Мартурано», по которой она поставлена, и дают понять, что фильм, по существу, носит коммерческий характер.

Следующей работой Марчелло Мастроянни будет главная роль в картине необычного для Италии жанра — научно-фантастическом фильме «Десятая жертва», который ставит режиссер Элио Петри.

В Италии создан телевизионный фильм «М. М.», посвященный творчеству Марчелло Мастроянни. Фильм состоит из фрагментов различных картин с участием Мастроянни и большого с ним интервью, в котором актер рассказывает о своей жизни и работе в кино.

●

«Изящная голливудская продукция» — так один римский кинокритик характеризует фильм «Три лица» с участием бывшей иранской шахини Сорейи, выход которого на экран сопровождался невероятной рекламной шумихой. Фильм состоит из трех частей: «Пролога» (режиссер Микеланджело Антониони), в котором с документальной точностью рассказывается о том, как репортер римской газеты «Паэзе сера» Даволи первым сообщил о намерении Сорейи стать киноактрисой, и двух киноновелл—одной «серьезной» и другой комедийной. В первой «Знаменитые любовники» (режиссер Мауро Болоньини), где партнером Сорейи выступает английский актер Ричард Харрис, рассказывается о знатной даме, оставившей мужа ради известного писателя. Однако счастливая любовь между ними невозможна из-за любопытства света и печати, следящих за каждым их шагом. Во второй новелле «Итальянский любовник» (режиссер Франко Индовина) Сорейя играет вместе с Альберто Сорди, исполняющим роль состоящего на службе у туристического агентства «штатного любовника», который обязан ухаживать за приезжающими в Рим богатыми иностранками.

Сорейе, по свидетельству печати, удалось с грехом пополам выйти из трудного испытания — сыграть три различные роли в одном фильме. Однако ее дебют в кино — событие не столько кинематографического, сколько светского и коммерческого характера. По словам Антониони, «Сорейя, чтобы стать хорошей артисткой, должна учиться».

●

Моника Витти—постоянная исполнительница главных ролей в последних фильмах Микеланджело Антониони — получила недавно премию итальянских театральных критиков за исполнение главной роли в пьесе Артура Миллера «После падения», поставленной в одном из римских театров. Пресса сообщает, что Антониони, возможно, будет работать над экранизацией этой пьесы.

ПОЛЬША

Режиссер Войцех Хас приступает к постановке фильма «Шифры» (сценарий Анджея Кийовского). Действие в нем происходит в наши дни, однако все происходящее связано с трагическим периодом войны и оккупации. После нескольких лет отсутствия на родину возвращается человек, который пытается выяснить обстоятельства загадочной смерти своего сына в годы войны.

●

Анджей Браун работает над сценарием «Дело врача», действие которого связано с годами оккупации. В фильме поставлена проблема врачебного долга в условиях конспирации. Ставить фильм будет Витольд Лесевич.

●

Нынешний год будет годом нескольких режиссерских дебютов в художественной кинематографии Польши. Вслед за режиссерами-документалистами Ежи Гофманом и Эдвардом Скужевским, ставящими уже свой третий по счету художественный фильм («Удостоверение личности»), в игровое кино перешли такие признанные мастера-кинодокументалисты, как Ежи Зярник и Казимеж Карабаш. Ежи Зярник ставит по сценарию Станислава Матуржевского фильм «Магма» — о переменах, происходящих в сознании и поведении крестьянской молодежи, переезжающей работать в город. Жизни варшавской рабочей молодежи посвящает свой первый игровой фильм «Одни в городе» и Казимеж Карабаш (сценарий для этого фильма он пишет сам).

●

После завершения работы над экранизацией романа Стефана Жеромского «Пепел» Анджей Вайда намерен поставить еще один фильм по Жеромскому — «Канун весны» и современную психологическую драму «Человек из мрамора» (сценарий Александра Стибора-Рыльского).

●

Варшавский кинотеатр «Иллюзион» в связи со смертью Бориса Барнета устраивает цикл просмотров поставленных им фильмов.

Фильм «Неизвестный» режиссера Витольда Лесевича рассказывает о формировании в СССР первой польской дивизии имени Тадеуша Костюшко и ее боевом пути

РУМЫНИЯ

«Дикие яблони» — так называется художественный фильм, над которым работает кинорежиссер Алеку Кроитору. В центре рассказа — судьба старика крестьянина Думитру — человека, не освободившегося еще из-под власти собственничества. Крушение многих старых устоев крестьянской жизни заставляет, однако, и его во многом пересмотреть свои взгляды на происходящие вокруг перемены.

В фильме, сценарий которого написал молодой прозаик Д. Р. Попеску, снимаются Дана Комня, Штефан Чуботэрашу, Ф. Петруц, С. Сэндулеску. Многие другие актеры — непрофессионалы: это жители деревни Дрэгуши, где снимается картина.

●

В начале нынешнего года Бухарестская студия документальных фильмов имени Алесандру Сахия выпустила десять новых картин. Режиссер Раду Хангу снял фильм, посвященный новой жизни долины реки Серета. Старинному культурному центру Румынии Яссам, его новостройкам, его индустриальному будущему посвящен фильм режиссера Г. Хорвата (по сценарию Э. Мандрика). Выпускник Московского ВГИКа Пауль Константинеску запечатлел на пленке наиболее интересные памятники румынского изобразительного искусства.

Среди новых видовых фильмов привлекает внимание «Там, где Карпаты встречаются с Дунаем» и «Румынские Карпаты».

Разнообразна тематика научно-популярных фильмов. Молодые киноработники Ева Сырбу и М. Сэпэтору выпустили свою первую ленту «Лес и песок». Картина П. Кожокару «Малютки в технике» рассказывает о полупроводниках. М. Попеску преподносит зрителю интересный и увлекательный урок по теории относительности.

Журнал «Контемпоранул» высоко оценивает документальный фильм о творчестве выдающегося живописца Александру Чукуренку, снятый по сценарию искусствоведа М. Деака.

США

Японский режиссер Акира Куросава ставит в Соединенных Штатах фильм «День, в который погиб Кастер». Фильм расскажет о битве у Литтл-Биг-Хорн в 1876 году, где кавалерийский полк американской армии под командой генерала Джорджа Кастера был разбит наголову индейским племенем Сиу. В роли генерала Кастера снимается Роберт Мичем.

●

Американский сценарист и продюсер Карл Формен закончил в Кении съемки фильма «Рожденная свободной». В основе фильма — повесть Джой Адамсон, которая долгие годы жила в Кении и была директором большого заповедника. Главная «героиня» фильма — львица, история которой снята на поэтическом фоне африканской природы. Режиссер фильма Том Маккоун (до этого поставивший ряд картин на студии Диснея). В фильме снимались актеры Вирджиния Маккенна и Билл Траверс.

●

Роль Сервантеса в одноименном фильме Кинга Видора о великом испанском писателе будет исполнять итальянский актер Нино Кастельнуово. В фильме также будет сниматься Клаудиа Кардинале (Дульсинея).

●

Жозе Феррер в свое время прославился как исполнитель роли художника Тулуз-Лотрека в фильме «Мулен Руж». В настоящее время актер пишет сценический вариант фильма, который он сам же собирается поставить на сцене.

●

«Самый грандиозный автопробег всех времен» — называли в начале нашего века автопробег Нью-Йорк — Париж. Теперь это соревнование стало темой комедии, которую ставит режиссер Блейк Эдвардс. В фильме снимаются Натали Вуд, Джек Леммон, Тони Кертис.

●

Профсоюз киноактеров США («Скрин экторс гилд») выступил с предложением ограничить «импорт» зарубежных актеров, приглашаемых в США продюсерами Голливуда. Американские актеры считают, что приезжающие в Голливуд зарубежные артисты попросту лишают их заработка. Американские продюсеры все чаще и чаще ставят свои фильмы за пределами США, поскольку стоимость производства фильмов в этих случаях значительно ниже.

●

В возрасте пятидесяти восьми лет умерла известная в довоенные годы киноактриса Жанетта Макдональд. Свою артистическую карьеру она начала в конце двадцатых годов как певица в мюзик-холлах на Бродвее. Наиболее известные фильмы с ее участием — «Веселая вдова», «Роз-Мари», «Сан-Франциско».

●

В городе Санта Моника (Калифорния) скончался популярный киноактер-комик Стэн Лоурел, партнер Оливера Харди (1892—1957), участник многочисленных комедий.

ФРАНЦИЯ

Режиссер Жорж Лотнер на студии «Бийанкур» снимает комедию «Семья — это святыня». В основе сюжета — смешные приключения агента по страхованию имущества, роль которого исполняет Луи де Фюнес. В фильме снимаются также Мирей Дарк и Бернадетт Лафон.

●

Симона Синьоре и Ив Монтан исполняют главные роли в детективе «Отдел преступлений», который ставит молодой французский режиссер Коста Гарвас.

●

Журнал «Синема 65» пишет о «переселении» американского вестерна в Европу. На студиях Мюнхена, Рима, Мадрида малоизвестные режиссеры ставят фильмы, весьма напоминающие американские и как бы слепленные по голливудскому образцу («Скачка навстречу смерти», «Герой Запада», «Тропинки ненависти», «Красные прерии», «Смерть в Тусконе»). Большинство режиссеров, снимающих такие картины, не имеет никакого отношения к Голливуду. Исключение составляют только Рой Роуленд, Уго Фрегонезе и Альберт Банд, американцы, работающие в Европе. А другие? Фильм «Груз пятой

кавалерии» сделал, например, Альберто Де Мартино, но в титрах он значится как Герберт Мартин. Майк Перкинс — это Марио Сайано, Джозеф Традер — Пино Меркanti, Эл Уорд — Альваро Манкони. Переиначивая свои фамилии на американский лад, эти дельцы от искусства в первую очередь заботятся о доходах, зная, что зритель охотней пойдет смотреть американский ковбойский фильм, нежели подделку под него.

●

Испанский кинорежиссер Хуан Антонио Бардем будет ставить в одном из парижских театров пьесу знаменитого испанского поэта-антифашиста Федерико Гарсиа Лорки «Дом Бернарды Альбы» в декорациях своего соотечественника Антонио Сауре. Предполагается, что в роли Бернарды Альбы выступит известная французская актриса Жермен Монтеро.

●

Вслед за итальянским издательством «Бьянко э неро», выпустившим в переводе на итальянский книгу советского историка кино Н. П. Абрамова «Дзига Вертов», лионское издательство «Первый план», специализирующееся на монографиях о выдающихся деятелях киноискусства, напечатало французский перевод этой книги. Предыдущие выпуски серии «Первый план» были посвящены творчеству Висконти, Бардема, Эйзенштейна, Чаплина, Штрогейма, Бюнюэля, Бергмана, Ренуара и других крупнейших мастеров мирового кино.

ФРГ

Западногерманский режиссер Эрнст Гофбауер ставит по сценарию Джека Льюиса фильм «Черные орлы из Санта-Фе» для мюнхенской фирмы «Константина-фильм». Съемки картины ведутся в Чехословакии на студии «Баррандов». Недавно в Баррандове кинематографисты ФРГ уже сняли два приключенческих фильма — «Китайская гвоздика» и «Золотоискатели Арканзаса».

●

Один из крупнейших английских актеров сэр Алек Гиннес играет главную роль в фильме «Ситуация безнадежная, но не серьезная», снимаемом на киностудии Мюнхена по роману Роберта Шоу «Убежище». Гиннес играет герра Фрика, немецкого обывателя, который в 1944 году, во время налета союзной авиации, спрятал в подвале своего дома двух выбросившихся с парашютом американских летчиков. Герр Фрик не выпускает их из подвала и после того как война окончилась; летчикам он рассказывает о том, что германские войска вновь оттеснили союзников к атлантическому побережью. «Пленники» выходят на свободу только через несколько лет после окончания войны, полагая, что закончилась она только недавно, причем поражением союзников.

Американских летчиков играют Майкл Коннерс и Роберт Редфорд, ставит фильм режиссер Готтфрид Рейнгардт.

●

Западногерманский бундестаг выделил два миллиона марок на создание специальной Академии кино. Образована также специальная правительственная комиссия для изучения состояния кинопроизводства и отношений, которые складываются между кинематографом, телевидением, радио и печатью.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Молодой чешский режиссер Зденек Сировый поставил за время своей работы на студии «Баррандов» два короткометражных фильма «Мальчуган и серна» и «Даниэль» и полнометражный — «Барышники». Свою новую картину «Финский нож», как и предыдущие, он посвящает молодым людям, вступающим в самостоятельную жизнь. В основу фильма «Финский нож» положено либретто Яна Брандыса. Снимает фильм оператор Ян Чурджик, до этого снявший фильмы «О чем-то ином», «Йозеф Килиан».

●

Книга для детей Н. Гернет и Г. Ягдфельда «Катя и крокодил» лет десять назад была экранизирована на советской киностудии «Ленфильм» («Девочка и крокодил», режиссеры И. Гиндин, И. Менакер). Новую экранизацию этой книжки собираются осуществить чехословацкие кинематографисты по сценарию, написанному чешским писателем Ота Гофманом.

ШВЕЦИЯ

Режиссер Арне Матссон (постановщик известного советским зрителям фильма «Она танцевала одно лето») ставит музыкальную комедию «Парни в голубом». Это совместная постановка югославской студии «Триглав-фильм» и шведской «Бизон».

●

Ингмар Бергман завершил работу над сценарием своего нового фильма. Действие его происходит на одном из скалистых островов в Адриатическом море, растительность которого напоминает джунгли. Главную роль будет исполнять Биби Андерссон, оператор фильма — Свен Никвист. Съемки фильма начнутся летом нынешнего года, премьера состоится в марте будущего.

ЮГОСЛАВИЯ

Новый фильм «Ключ», выпущенный загребской студией «Ядран-фильм», состоит из трех киноновелл, поставленных режиссерами Звонимиром Берковичем, Ванцой Кляковичем, Крстой Папичем по сценариям, которые каждый написал для себя сам.

ЯПОНИЯ

Из года в год снижается посещаемость кинотеатров в Японии. Сократился ежегодный выпуск фильмов (552 — в 1961 году; 363 — в 1964 году). За те же годы число владельцев телевизоров выросло с 5,7 миллиона до 15 миллионов. Количество кинотеатров в 1964 году уменьшилось на 900 и достигло 5 700.

...НО ПО СРАВНЕНИЮ С ОРИГИНАЛОМ...

Под таким названием в журнале «Филмз энд филминг» напечатана статья Уильяма Фейдимана, рассматривающая вопрос о критериях, которыми, по мнению автора, должен руководствоваться кинокритик при оценке фильма, являющегося экранизацией какого-либо литературного произведения. С автором статьи можно соглашаться или спорить, но его точка зрения широко распространена среди работников кино, и поэтому мы считаем полезным познакомить с нею читателей журнала. Перевод статьи Уильяма Фейдимана публикуется в сокращении.

Из всех искусств, произведения которых могут быть приняты или отвергнуты общественным мнением, на долю кино приходится бесспорно наибольшее количество выступлений профессиональных критиков. Миллионы слов пишутся или произносятся во славу или в поношение выходящих на экраны фильмов.

Первое объяснение, которое можно дать этому потоку комментариев, состоит в том, что ни с чем не сравнимая по величине зрительская аудитория нуждается в руководстве для отбора фильмов. В одних только Соединенных Штатах 44 миллиона людей посещают кино хотя бы один раз в неделю, а по всему земному шару соответствующая цифра превышает 250 миллионов. Никакое произведение живописи, никакая книга, пьеса, грампластинка, концерт или лекция не могут рассчитывать на что-либо хотя бы отдаленно схожее с таким количеством «потребителей».

Кинематографисты не протестуют против этого безудержного потока критического одобрения или недовольства. Они даже рады ему. Протест их вызывает только один вполне определенный и, к сожалению, широко распространенный прием, а именно — когда произведение киноискусства рассматривается не по своим внутренним законам, а сравнивается с литературным источником, будь то пьеса, роман или рассказ.

Еще и еще раз приходится напоминать, что фильм не предназначен быть целлулоидной версией книги или пьесы, их кинематографическим переводом или отражением. Улучшается или ухудшается в нем исходный материал, происходит это в пределах законов именно кинопроизведения, а не фильма-спектакля или фильма-романа. Мастера кино никогда не пытаются скрыть тот источник, который послужил отправной точкой для их произведения. Кинофильм вовсе не «неблагодарное дитя», он внятно заявляет о своем долге и признательности по отношению к литературному первоисточнику. Но пора наконец понять, что эта признательность вовсе не равнозначна признанию вины, как, видимо, полагают многие кинообозреватели.

Не подлежит сомнению, что фильм, основанный на книге или пьесе, является их адаптацией, но адаптация эта совершенно самостоятельна по своим техническим приемам, по своей ценности, по своим возможностям и по своему воздействию. «Адаптация» — одно из тех слов, значение которых кинорецензенты, к сожалению, либо не понимают, либо извращают. Толковый словарь Уэбстера объясняет это слово так: «Модификация для использования в н о в ы х ц е л я х». Энциклопедия мирового киноискусства дает киноадаптации следующее определение: «переделка книги, пьесы или рассказа д л я ц е л е й э к р а н а». Я выделяю заключительные слова, чтобы еще раз категорически подчеркнуть: фильм — это не зеркало, не копия, не воспроизведение оригинального материала. Это нечто качественно новое, и судить о нем следует, исходя из его собственных внутренних законов.

Помимо совершенно очевидных отличий в технике и в форме следует не забывать и то обстоятельство, что киноискусство несравнимо более глубоко и сильно воздействует на обычаи, манеру поведения, образ мыслей, традиции, чем книга или пьеса. Сила убедительности и воздействия делает фильмы наиболее эффективным оружием в никогда не прекращающейся борьбе идей. Не кто иной, как Ленин, назвал кино важнейшим из всех искусств.

Совершенно очевидно также, что гигантское количество зрителей, постоянно посещающих кинотеатры, сильно различается по привычкам, культуре, образованию, образу жизни, языку и т. п. Перед мастерами кино, стремящимися удовлетворить требования столь разноликой массы, естественно, возникает множество таких проблем, которые не стоят перед авторами книг или пьес.

При оценке фильма могут быть приняты во внимание какие угодно его компоненты, будь то актерское исполнение или работа оператора, диалоги или музыка, сюжет или идея, костюмы или режиссура, достоверность или вкус, драматические или комедийные особенности, последовательность изложения и т. д. и т. п. Но все эти критерии вместе или каждый из них порознь могут быть приложимы к фильму только как к самостоятельному явлению искусства, рассматриваемому вне связи с его первоисточником. Для того чтобы дать положительный или отрицательный отзыв о произведении искусства, критик должен прежде всего ответить на два вопроса: какова цель этого произведения и в какой степени оно достигает этой цели.

Успешное развитие кино невозможно без кинокритики, и, судя по тому, какое внушительное количество людей во всем мире занимается этой профессией, обратное утверждение еще более справедливо. Кинематографисты не относятся к критикам, как Роберт Бернс, считавший их «кровожадными бандитами», и не согласны с Колриджем, назвавшим их «хладнокровными убийцами соседской славы». Кинематографисты прислушиваются к критике, кинематографисты приглашают критиковать их, кинематографисты приветствуют критику, но при этом они просят, чтобы основывалась она исключительно на том явлении, которое взято в качестве объекта критики. Разве это означает просить слишком многого?

Бржетислав КУНЦ

НА СТУДИИ «БАРРАНДОВ»

Подавляющее большинство наиболее значительных чехословацких фильмов последних лет было создано на студии «Баррандов». Руководство студии стремится к тому, чтобы диапазон художественных направлений, тенденций, взглядов в нашей кинематографии был как можно шире. Некоторые приемы метода аутентичности (я намеренно избегаю термина «синема-верите», так как наши молодые режиссеры сумели найти и воплотить на экране свой, самобытный художественный метод), конечно, оплодотворили весь наш кинематограф последних лет. Сегодня уже нельзя ставить картины в старом павильонном «баррандовском стиле», когда подмалевывались планы декораций и нарочито гримировались актеры. Операторы тоже отказались от жонглирования камерой, от длинных кусков и сложных кадров. Все стало гораздо проще.

Но я не думаю, что все новое, принесенное молодыми, останется как нечто постоянное. Да и они сами, начавшие с приемов аутентичности, постепенно от них отходят, переходят к драматургии другого стиля, ближе к классической. Но, конечно, с современным жизненным восприятием.

Если взять те фильмы, которые на международных кинофестивалях удостоились призов, и те, которые сейчас уже почти готовы к выпуску на экран (а их уровень достаточно высок), то, применяя спортивную терминологию, счет между молодыми и «старыми»: один — один.

Мы с большим уважением относимся к нашим молодым мастерам Хитиловой, Ирешу, Форману, Немецу. Но это не значит, что они представляют единственное течение в нашем кино, что мы сбрасываем со счетов представителей более старшего поколения кинорежиссеров, таких, как Бриних, Вайс, Кадар, Клос, Кахиня, Ясный и другие. Это было бы несправедливо.

Односторонний взгляд на наш кинематограф, возможно, усугубила критика, особенно западная критика, которая очень симпатизирует нашим молодым. На самом деле творческий диапазон в нашем кино гораздо шире. В сущности, все влияния в чешском кино взаимно переплетаются, и в нем не появилось ничего такого, что было бы оторвано от наших традиций, не произошло никакого революционного скачка, хотя новое качество и возникло. Просто это новое накапливалось в тылах нашего искусства, а потом совершенно естественно появилось на поверхности.

И в отличие от французской «новой волны» или итальянского неореализма произошло это без официальных заявлений и деклараций.

Мне думается, наш успех заключается в том, что мы сумели сохранить в одном ряду все лучшее, что есть в каждом поколении режиссеров. В нашем кино не происходит размежевания на молодых и старых, а идет отбор по качеству. Приход молодых привел лишь к тому, что из кино ушли люди средних или ниже средних способностей.

Одна из первых лент 1965 года — новый фильм Клоса и Кадара «Магазин на площади». Мне представляется, что этой картиной режиссеры не просто укрепляют позиции, завоеванные раньше, а делают еще один шаг вперед по пути, которым они идут. Несмотря на то что действие фильма происходит во времена фашизма, когда было создано так называемое Словацкое государство, фильм чрезвычайно актуален. Он говорит о подлинной цене жизни, о том, что каждый человек несет ответственность за свои действия. Никакой нажим, никакое давление не должны оправдать его проступков. И если они заслуживают наказания, человек должен понести его. Ценой жизни заплатит за свои проступки и герой фильма.

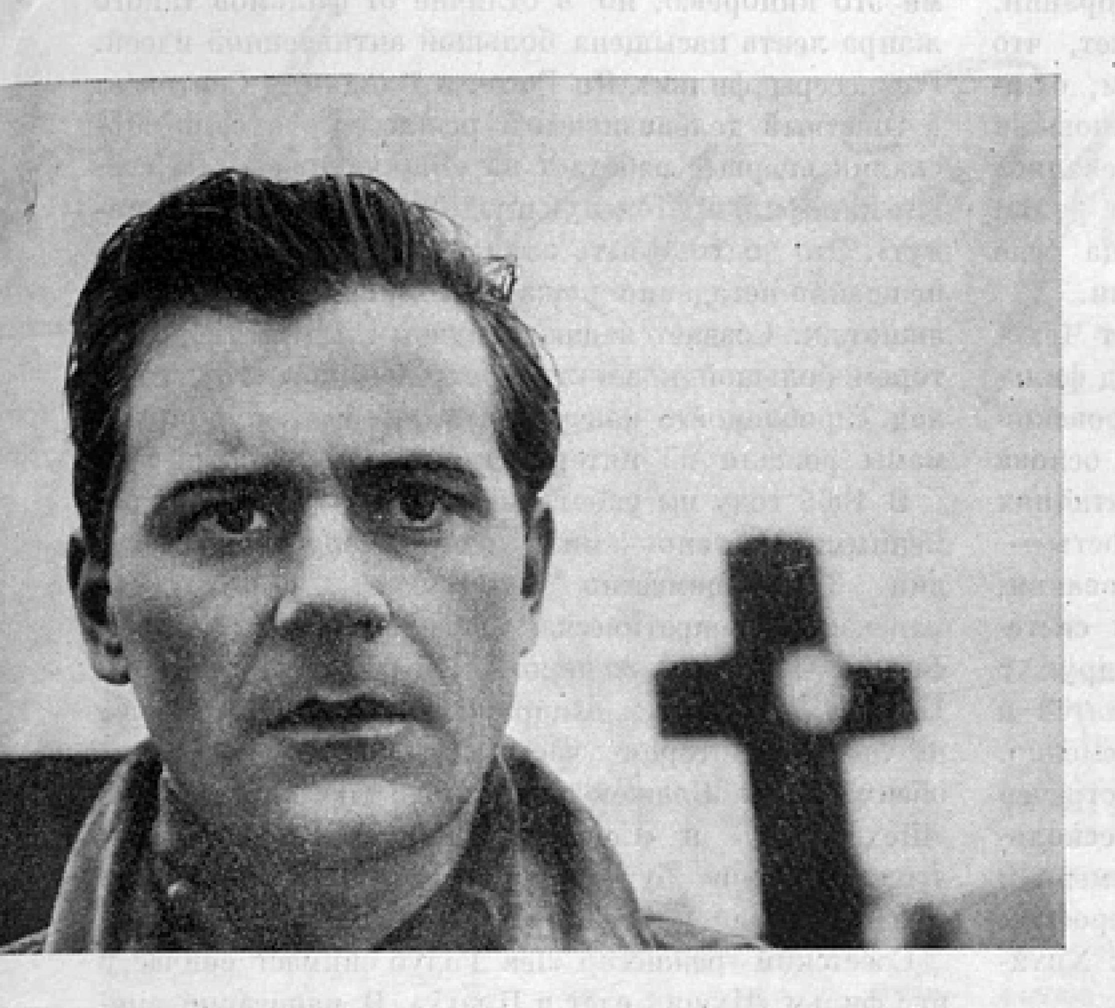
Эта необычайно серьезная мысль передается авторами фильма в трагикомическом плане. Драматургия фильма в чем-то близка к чаплиновской, хотя Йозеф Кронер — исполнитель главной роли — актер совершенно другого типа.

Надеемся, что с интересом встретят зрители и фильм Владимира Чеха «Совершенно конченный человек». Сценарий написан по повести Л. Бублика, получившей Государственную премию. Действие происходит на крупной стройке социализма в Чехословакии — строительстве металлургического комбината в Остраве. Фильм показывает как бы два облика начала 50-х годов: огромный созидательный размах, небывалый энтузиазм и одновременно уродливые, тяжелые стороны нашей жизни, связанные с культом личности.

«Любовь — не картошка»— так будет называться новый фильм Милоша Формана. Картина расскажет о довольно необычной судьбе молодой девушки.

Режиссер Карел Кахиня по сценарию Яна Прохазки снимает двухсерийный фильм «Да здравствует республика». В нем пойдет речь об освобождении Чехословакии Советской Армией. Действие

Бржетислав Кунц—главный редактор киностудии «Баррандов» (Чехословакия). Статья написана специально для журнала «Искусство кино».



Карел Кратохвил исполняет главную роль в новом фильме «Совершенно конченный человек» режиссера Владимира Чеха

Польская актриса Ида Каминьска в новом фильме Яна Кадара и Эльмара Клоса «Магазин на площади»

«Поцелуй продолжительностью 90 минут»

происходит в маленькой деревушке в Моравии. Фильм не будет традиционным. Он покажет, что не все честные люди, ненавидевшие фашизм, ожидали прихода советских воинов с одинаковыми радостными чувствами. Многие из них сомневались и даже испытывали чувство страха. Короче, фильм обрисовывает классовую дифференциацию на селе со всеми вытекающими отсюда осложнениями.

Режиссер Войтех Ясный и народный артист Чехословакии Ян Верих приступают к работе над фильмом «Фальстаф». Это будет Фальстаф шекспировский и в то же время не шекспировский. Сама основа образа останется той же. Но в своих скитаниях Фальстаф попадает в ...нашу современность — странствует по Англии, Франции, Чехословакии, сталкивается с различными общественными системами, с многочисленными борющимися друг с другом правителями. Авторы фильма стремятся к тому, чтобы все действие прозвучало современно.

Надо полагать, что с интересом будет встречен фильм «Жемчужинка на дне», состоящий из нескольких новелл. Действие происходит в современной Праге. Это своеобразные зарисовки жизни простых людей. Авторы фильма — все наши молодые: Хитилова, Ирeш, Немец, Пассер, Шорм.

Еще один наш молодой мастер — П. Гобл — снимает научно-фантастический фильм «Потерянное время» по сценарию писателя И. Несвадбы.

Один из наших старейших режиссеров Отакар Вавра завершил работу над фильмом «Золотой ранет». Примечательно то, что в качестве оператора Вавра пригласил студента последнего курса факультета кинематографии Андрея Барла.

Восемьдесят третью по счету картину «Звезда под названием полынь» поставил мастер старшего поколения Мартин Фрич. Действие фильма происходит в Северной Чехии в 1918 году. Из России возвращается группа пленных. Будучи свидетелями великих событий, произошедших в России, эти люди приносят с собой революционный дух. И когда их полк посылают на фронт, они поднимают мятеж. Финал фильма трагический. Мне очень приятно отметить, что Фрич сделал свой фильм живым и сочным. Он показал, что может работать в манере, чуждой всякому академизму. Это тем более ценно, что картина снята на классическом революционном материале. И если исходить из традиций нашего недавнего прошлого, здесь можно было легко сбиться на эпическое полотно, лишенное психологической обрисовки образов.

В Южной Чехии один из мастеров комедийного жанра Зденек Подскальский снимает фильм «Белая дама». Это будет сатира на догматическое мышление.

Я надеюсь, что большой успех у зрителей будет иметь картина «Если бы тысяча кларнетов». По форме это киноревю, но в отличие от фильмов такого жанра лента насыщена большой антивоенной идеей. Режиссеры фильма Ян Рогач и Владимир Свитачек.

Опытный телевизионный режиссер Антонин Москалик впервые работает на «Баррандове» — он ставит кинофильм «Поцелуй продолжительностью 90 минут». Это должна быть злая комедия: молодая мать нежданно-негаданно рожает пятерню. Поднимается ажиотаж. Создается даже научный институт, в котором большой коллектив бездельников «трудится» над «проблемой», как сделать, чтобы все молодые мамы рожали по пятерне и никак не меньше!

В 1965 году мы работаем над несколькими современными постановками с рядом зарубежных студий. Так, совместно со студией ДЕФА (Германская Демократическая Республика) мы делаем фильм «Страшная женщина» (сценарий Вратислава Блажека, режиссер Индржих Полак). Это ревю на льду, в котором участвуют лучшие спортсмены обеих стран. Блажек пишет еще два сценария — «Шехерезаду» и «Семерку наоборот». Постановки этих фильмов будут дорогими, и поэтому нам предстоит еще найти партнеров.

Советский режиссер Лев Голуб снимает сейчас у нас фильм «Пущик едет в Прагу». В написании сценария принимал участие чешский драматург Иржи Плахетка, музыку пишет тоже чешский композитор. Главные задачи в этом фильме осуществляют советские кинематографисты. Наше участие в фильме более чем скромно: мы только помогаем осуществлять постановку.

Мне хочется упомянуть еще об одном фильме, который мы, возможно, будем ставить совместно с советскими кинематографистами. Название этого фильма еще не определилось. Во всяком случае Франтишек Даниэль вместе с советским сценаристом Василием Соловьевым уже пишут сценарий. Это рассказ о том, как бывший воин Советской Армии, освобождавший Чехословакию, приезжает со своим сыном на места боев.

Говоря о совместных постановках, нельзя не упомянуть фильм «31 градус в тени», постановку которого мы осуществили совместно с английскими кинематографистами (режиссер Иржи Вайс). В центре событий — одинокая женщина, которая любит директора магазина самообслуживания, находящегося на окраине Праги. Она покрывает все его жульнические махинации, а когда все же преступление раскрывается, кончает жизнь самоубийством. Настоящий виновник остается на свободе, и его судья — собственная совесть. Главные роли в фильме исполняют английские актеры Энн Хейвуд и Джеймс Бут и наш Рудольф Грушинский.

Всего в нынешнем году будет выпущено тридцать фильмов.

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Зеленый огонек», 7 ч.

Автор сценария В. Спирина; режиссер-постановщик В. Азаров; главный оператор В. Листопадов; художник В. Щербак; режиссер Ф. Солуянов; композитор А. Флярковский; звукооператор Б. Зуев. Оператор комбинированных съемок И. Фелицын.

Роли исполняют: Сергей — А. Кузнецов, Ира — С. Савелова.

В остальных ролях: А. Папанов, Т. Бестаева, И. Рыжов, В. Санаев, В. Раутбарт, В. Невинный, В. Ливанов, З. Федорова, Э. Геллер, Анна Борзье, Жан-Марк Борзье.

В эпизодах: З. Гердт, В. Пицек, В. Березуцкая, С. Коновалова, Н. Симкин, В. Виноградов, В. Куценко, Д. Смирнова, В. Гостинский, А. Касапов, Н. Самсонова, В. Гераскин, О. Левинсон, В. Хмара.

●

«Дайте жалобную книгу», 9 ч.

Авторы сценария: А. Галич, Б. Ласкин; постановка Э. Рязанова; операторы: А. Мукасей, В. Нахабцев; художник В. Каплуновский; композитор А. Лепин; текст песен А. Галича, Б. Ласкина, Э. Рязанова; звукооператор В. Попов.

В ролях: О. Борисов, Л. Голубкина, А. Кузнецов, А. Папанов, Н. Крючков, Н. Парфенов, Т. Гаврилова, Н. Агапова, Р. Зеленая, Д. Сихарулидзе, М. Дроздовская, Н. Суровегина, З. Исаева, Ю. Никулин, Г. Вицин, Е. Моргунов.

В эпизодах: Л. Мандрус, М. Пуговкин, В. Ширяев, В. Балон, Е. Тусузов, Я. Ленц, З. Федорова, В. Попова, Л. Гнилова, Ю. Белов, Л. Чубаров, А. Линьков, Н. Никитина.

●

«Остров Колдун» (по одноименной повести Е. Рысса), 7 ч.

Автор сценария Е. Рысс; постановка Т. Лукашевич; главный оператор В. Масевич; художник А. Кузнецов; режиссер А. Дудоров; композитор А. Спадаveккиа; звукооператор В. Лещев. Комбинированные съемки: оператор Н. Ренков; художник Ф. Красный.

В ролях: капитан Коновалов — Н. Волков, Глафира — И. Журавель, Жгутов — А. Зайцев, Валя— Таня Демушкина, Даня — Юра Бондаренко, Фома — Юра Лешов, Степан — Б. Юрченко, Наталья Евгеньевна— Р. Куркина, Скорняков — С. Бобров, капитан иностранного бота — И. Воронов.

В эпизодах: Е. Максимова, П. Савин, И. Жеваго, П. Макаров.

●

«Палата» (по одноименной пьесе С. Алешина), 9 ч.

Автор сценария С. Алешин; постановка Г. Натансона; главный оператор Ю. Зубов; художник Н. Маркин; режиссер И. Битюков; оператор С. Арманд; композитор В. Чистяков; звукооператор Э. Зеленцова.

В ролях: Новиков— А. Попов, Прозоров — Е. Перов, Гончаров — В. Доронин, Терехин — Ю. Пузырев, Ксения Ивановна — Р. Нифонтова, Тамара — Н. Фатеева, профессор — Ю. Аверин, Зина — И. Макарова, Миша — Б. Токарев, ординатор — Ф. Яворский, медсестра — Ж. Прохоренко.

В эпизодах: сотрудники Института клинической и экспериментальной хирургии.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДЕТСКИХ и ЮНОШЕСКИХ ФИЛЬМОВ имени М. ГОРЬКОГО

«Обыкновенное чудо» (по пьесе Е. Шварца), 10 ч.

Сценарий и постановка Э. Гарина, Х. Локшиной; оператор В. Гришин; художник И. Захарова; композиторы: В. Чайковский, Л. Рапопорт; звукооператор Н. Кратенкова. Комбинированные съемки: оператор В. Лозовский; художник В. Никитченко.

В ролях: хозяин — А. Консовский, хозяйка — Н. Зорская, Медведь — О. Видов, король — Э. Гарин, принцесса — Н. Максимова, министр-администратор — Г. Георгиу, первый министр — А. Добронравов, придворная дама — В. Караваева, Аманда — К. Лепанова, Оринтия — С. Коновалова, трактирщик — В. Авдюшко, охотник — Е. Весник, ученик охотника — А. Комиссаров, палач — Г. Милляр.

●

«Валера», 7 ч.

Автор сценария В. Файнберг; режиссер-постановщик Б. Рыцарев; главный оператор Ю. Малиновский; художник П. Слабинский; режиссер П. Познанская; композитор М. Мурутаев; звукооператор С. Гурин; оператор Е. Давыдов.

В ролях: Валера — Володя Зеленин, Фрося, его мать — М. Соколова, Николай, его отец — А. Миронов, Аркадий Сергеевич— Н. Лебедев, пожилой рыболов — И. Кузнецов, Дмитрий Иванович — П. Любешкин, Настенька — Лена Гурина.

В эпизодах: Н. Семенцова, П. Данилина, А. Нищенкин, С. Прилейская, В. Долгих, Б. Тоценко.

●

«Хотите — верьте, хотите — нет...», 7 ч.

Автор сценария А. Галиев; режиссеры-постановщики: И. Усов, С. Чалин; главный оператор Я. Склянский; художник-постановщик Б. Комяков; композитор С. Губайдулина; текст песен А. Санина; звукооператор Б. Голев; режиссер З. Данилова; оператор А. Мачильский; дрессировщик В. Запашный. Комбинированные съемки: операторы А.

Нисский, С. Черкасов; художник В. Васильев.

В ролях: З. Федорова, А. Королькевич, А. Орлов, П. Крымов, В. Максимов, А. Алексеев, Е. Евстигнеев, Е. Моргунов, Л. Малиновская, А. Матковский, Н. Самсонова, О. Коган, К. Кузьмина, А. Циман, Оля Усова, Таня Медведева, Сережа Новиков.

От автора — З. Гердт.

●

«Товарищ Арсений», 9 ч.

Автор сценария А. Васильев; постановка И. Лукинского; главный оператор В. Рапопорт; художник - постановщик Л. Бессмертнова; композитор Т. Хренников; текст песни Е. Долматовского; звукооператор А. Избуцкий; режиссер М. Бердичевский; оператор В. Корнильев.

В роли М. В. Фрунзе — Р. Хомятов.

В ролях: Е. Буренков, С. Жгун, С. Зайцев, В. Златоустовский, Л. Иванова, Н. Корункова, Н. Климова, В. Костин, В. Муравьев, Г. Оболенский, Р. Панков, В. Соколов, В. Соловьев, В. Чекмарев, Г. Чулков.

В эпизодах: С. Блинников, Л. Броневой, И. Безяев, В. Владиславский, В. Всеволодов, П. Волков, Ю. Воронков, А. Голик, Н. Емельянов, М. Жарова, Л. Зверинцев, В. Колпаков, К. Михайлов, Е. Мельникова, В. Рукин, К. Смирнов, Ю. Соловьев, С. Чернышев, Г. Шаповалов.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Мать и мачеха», 8 ч.

Сценарий Г. Радова; режиссер - постановщик Л. Пчелкин; главный оператор Э. Яковлев; художник Н. Суворов; композитор В. Баснер; текст песен Р. Казаковой; звукооператор И. Волкова; режиссер А. Шахмалиева; оператор В. Ковзель.

В ролях: Лихачева — Л. Соколова, Катерина — Н. Ургант, Журбенко — Н. Гриценко, Кругляков — Е. Матвеев, Феоктистовна — Е. Клюева, Евсей — Е. Перов, Смальчиха — Н. Федосова, Полина — Л. Гурова, Филипп — А. Папанов.

В эпизодах: А. Афанасьев, М. Блинова, С. Евстафеева, В. Лебедев, И. Бунина, Н. Кочановская, Б. Лескин, В. Липсток, Галя Миронова, П. Первушин, А. Смирнов, В. Пугачева, С. Яковлев.

●

«Фро» (по мотивам рассказа А. Платонова), 5 ч.

Сценарий Ф. Миронера; постановка Р. Эсадзе; операторы: К. Соболь, В. Федосов; художник В. Зачиняев; композитор И. Шварц; звукооператор В. Яковлев.

В ролях: Фрося — А. Завьялова, Нефед Степанович — Н. Трофимов, Федор — Г. Юхтин, Наташа Букова — А. Фрейндлих, Пискунов — В. Кузнецов, учитель — Н. Корн, Балабуев — О. Хроменков.

В эпизодах: А. Афанасьев, Э. Бертогаев, В. Курков, В. Липсток, В. Липпарт, Н. Мельников, Н. Чапайкин.

●

«Зайчик», 9 ч., цветной.

Авторы сценария: М. Гинн, Г. Рябкин, К. Рыжов; постановка Л. Быкова; главный оператор С. Иванов; художник Б. Маневич; режиссер В. Терентьев; оператор В. Грамматиков; композитор А. Петров; звукооператор Б. Лившиц. Комбинированные съемки: операторы: Г. Сенотов, А. Завьялов; художник Б. Михайлов.

В ролях: Зайчик — Л. Быков, Наташа — О. Красина, Шабашников — И. Горбачев, директор театра — С. Филиппов, помощник режиссера — Г. Вицин, шумовик — А. Смирнов, граф Нулин — И. Дмитриев, Патрончиков — Л. Степанов, актриса — Г. Богданова-Чеснокова, молодой врач — А. Кожевников.

В эпизодах: Е. Барков, М. Васильев, Н. Гаврилов, Т. Горлова-Алябьева, В. Казаринов, А. Карпак, Н. Кузьмин, В. Кочурихин, А. Лисянская, Г. Лупекин, Л. Малиновская, В. Набутов, Н. Невельский, И. Пальму, П. Первушин, Б. Рыжухин, Г. Сатини, А. Савостьянов, А. Суснин, Ж. Сухопольская, Г. Теплинская, А. Трусов, Е. Уварова, С. Фесюнов, О. Хроменков, Г. Штиль, Н. Широких, Лена Видиборская.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ имени А. П. ДОВЖЕНКО

«Сказка о Мальчише-Кибальчише» (по одноименному произведению А. Гайдара), 8 ч., цветной.

Сценарий и постановка Е. Шерстобитова; оператор М. Беликов; художник В. Новаков; музыка А. Фаттаха, В. Рубина; текст песни В. Коркина; звукооператор Н. Трахтенберг; режиссер В. Бузилевич. Комбинированные съемки: оператор А. Ананасов; художник М. Полунин.

В ролях: Мальчиш-Кибальчиш — Сережа Остапенко, Мальчиш-Плохиш — Сережа Тихонов, Гонец — А. Юрченко, Дядина 518 — С. Мартинсон, главный буржуин — Л. Галлис, главный генерал — Д. Капка.

В остальных ролях: Рафек Сабиров, Шурик Харитонов, Володя Квятко, Вася Талько, Коля Костенко, Юра Кузнецов, Ю. Лавров, П. Соболевский, П. Кирюткин, А. Шестопалов, В. Кисленко, С. Сибель, А. Толстых, В. Янпавлис, Л. Перфилов, В. Полищук, А. Гриневич, В. Пуоджюкайтис.

ОДЕССКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Одиночество» (по одноименному роману Н. Вирты), 1-я серия — 9 ч., 2-я серия — 7 ч.

Автор сценария Н. Вирта; постановка В. Воронина; главный оператор В. Костроменко; художники-постановщики: А. Конардова, О. Передерий; оператор Н. Луканев; композитор Ю. Левитин; звукооператор Э. Гончаренко.

В ролях: Антонов-Овсеенко — А. Граве, Тухачевский — А. Головин, Листрат — Н. Лебедев, Никита — В. Бубнов, Фрол — Г. Глебов, Андрей Андреевич — Е. Шутов, Лешка — В. Егоров, Наташа — А. Завьялова, Сторожев — П. Глебов, Антонов — А. Кочетков, Токмаков — В. Балашов, Косова — С. Дружинина, Ишин — И. Рыжов, Санфиров — А. Толбузин, Данила — А. Абрикосов, Лушка — В. Донская-Присяжнюк, Аксинья — А. Зуева, Фома — Д. Капка, Колька-матрос — И. Савкин, бродяга — В. Васильев, Верзила — В. Голубенко.

В эпизодах: И. Переверзев, П. Любешкин, Г. Петров, А. Суснин, В. Богачев, Е. Кузюрина, В. Чобур, А. Яббаров, В. Маренков, И. Матвеев, Д. Масанов, В. Наумцев, Б. Буткеев, Е. Синельникова, В. Молчанов, Толя Сухорук и другие.

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Отец солдата», 9 ч.

Автор сценария С. Жгенти; постановка Р. Чхеидзе; главные операторы: Л. Сухов, А. Филипашвили; режиссер Т. Микадзе; художники: З. Медзмариашвили, Н. Казбеги; композитор С. Цинцадзе; звукооператор Д. Ломидзе; режиссер-монтажер В. Доленко; оператор Л. Намгалашвили. Комбинированные съемки: оператор О. Магакян; художник Р. Вашадзе.

В роли отца — С. Закариадзе.

В ролях: В. Привальцев, А. Назаров, А. Лебедев, В. Колокольцев, Ю. Дроздов, И. Косых, Витя Косых, В. Уральский, К. Бочоришвили, В. Пицек, П. Любешкин, Т. Сапожникова, И. Бармин.

В эпизодах: И. Выходцева, Р. Вильд Ан, Б. Гогинава, В. Жариков, В. Кулик, Г. Кобахидзе, И. Кокрашвили, И. Квитайшвили, Е. Максимова, Р. Муратов, В. Мизин, И. Нижарадзе, Л. Згваури, А. Старцев, Ф. Степун.

●

«Свадьба», 2 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик М. Кобахидзе; оператор Н. Сухишвили; художник Г. Гигаури; музыкальное оформление М. Кобахи-

дзе; звукооператор Т. Нанобашвили.

В ролях: Г. Кавтарадзе, Н. Кавтарадзе, Е. Верулашвили, Б. Цуладзе.

КИНОСТУДИЯ «ТАДЖИКФИЛЬМ»

«Мирное время» (по мотивам одноименного романа В. Хабура), 9 ч.

Авторы сценария: В. Хабур, Н. Рожков; постановка Б. Кимягарова; оператор А. Григорьев; художник Д. Ильябаев; композитор М. Фрадкин; текст песни Е. Долматовского; звукооператор Б. Арабов.

В ролях: Гулям — У. Алиходжаев, Маша — Т. Совчи, Виктор — С. Никоненко, Алим — А.Тураев, Бахметьев — В. Филиппов, Саидов — Г. Завкибеков, Камиль — М. Арипов, Галия — А. Шереметьева, Ленька — В. Малышев, Глуховский — П. Шпрингфельд.

В эпизодах: М. Назаров, Х. Абдуразаков, А. Касымов, Ф. Гулямова, Г. Ниязов, С. Гулямова, У. Мирсалимов, Н. Нематов, К. Назаров, Ф. Умаров, А. Зиеев, Н. Шомансурова, Д. Абдулхаликзаде, А. Желтиков, У. Раджабов, А. Гафаров, С. Сангов, М. Ходжикулов, Р. Рахимов, Р. Сафаралиева, И. Додобаев.

КИНОСТУДИЯ «ТАЛЛИНФИЛЬМ»

«Оператор Кыпс в мире грибов», 2 ч., цветной.

Автор сценария и режиссер Х. Парс; художник-постановщик Г. Щукин; кукловоды: Е. Леволль, Т. Луттер; музыка А. Пярт; звукооператор Г. Вахтель; операторы: К. Курепыльд, А. Лооман. Автор русского текста В. Рушкис.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Песня летит по свету», 1 ч., цветной.

Автор сценария Ю. Яковлев; оператор Т. Бунимович; художник-постановщик А. Спешнева; музыкальная обработка песни И. Шахова; звукооператор Б. Фильчиков; мультипликаторы: В. Арбеков, Ю. Клепацкий, М. Портная, С. Шилобреев; куклы и декорации изготовили: В. Алисов, Ю. Бенкевич, Н. Будылова, П. Гусев, Г. Геттингер, С. Знаменская, В. Калашникова, В. Куранов, Л. Лютинская, И. Максимова под руководством Р. Гурова.

●

«Вот какие чудеса», 1 ч., цветной.

Сценарий В. Капнинского; режиссеры: М. Каменецкий, И. Уфимцев; художник Ю. Зальцман; оператор М. Каменецкий; композитор И. Якушенко; звукооператор Б. Фильчиков; мультипликаторы: В. Пузанов, П. Петров, Ю. Норштейн, М. Зубова; куклы и декорации изготовили: В. Куранов, П. Гусев, Б. Караваев, В. Авакумов, В. Петров, В. Калашникова, М. Чеснокова, В. Черкинская, Г. Геттингер, П. Лесин, А. Горбачев, С. Знаменская под руководством Р. Гурова.

●

«Дюймовочка» (по сказке Андерсена), 3 ч. цветной.

Сценарий Н. Эрдмана; режиссер Л. Амальрик; художники-постановщики: Н. Привалова, Т. Сазонова; композитор Н. Богословский; звукооператор Г. Мартынюк; оператор М. Друян; художники: Р. Миренкова, В. Арбеков, И. Давыдов, А. Давыдов, О. Столбова, М. Воскяньянц, Ю. Бутырин, Е. Комова, Т. Таранович, И. Куроян, А. Коровина, Л. Резцова, О. Геммерлинг, В. Валерианова, В. Максимович, Г. Андреева, М. Русанова, Б. Садовников, Е. Танненберг.

Роли озвучивали: Г. Новожилова, Е. Понсова, М. Яншин, С. Мартинсон, В. Авдюшко, Э. Гарин, И. Власов, И. Потоцкая, Т. Дмитриева, М. Тархова.

Текст читает Э. Каминка.

«Фитиль» № 30 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч., цветной.

«Фонтанизм» (ЦСДФ).

Автор-оператор Ю. Егоров; композитор Я. Френкель.

«На свою голову» («Мосфильм»).

Авторы: И. Волк, Ю. Феофанов; режиссер В. Назаров; оператор М. Дятлов.

В ролях: Д. Дубов, П. Тарасов, Г. Шаповалов, А. Хвыля.

«Осторожно, лифт!» (Рижская киностудия).

Автор Г. Гинзбург; режиссер Р. Горяев; оператор Г. Скулте; композитор Н. Золотонос.

«Умелая защита» («Мосфильм»).

Автор В. Викентьев; режиссер А. Сахаров; оператор Л. Калашников.

В ролях: Р. Быков, Л. Дуров, Г. Сергеев.

Главный редактор С. Михалков; режиссер по монтажу Е. Ладыженская.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Красные береты», 9 ч.

Производство творческого объединения «Кадр», Польша.

Авторы сценария: Ежи Лютовский, Альбин Секерский; режиссер Павел Коморовский; главный оператор Кжиштоф Виневич; художник Ярослав Свитоняк; композитор Войцех Килар.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Короткевич; звукооператор дубляжа И. Вигдорчик.

Главные роли исполняют и дублируют: Биегож Варецкий — Мариан Кочиняк (дублирует С. Соколов), Ежи Кардас — Анджей Шаевский (Л. Жуков), девушка — Марта Липиньска (Л. Чупиро-Рыбакова), сержант Кудасько — Тадеуш Калиновский (Н. Харитонов).

●

«Костюм почти новый» (по новелле Ярослава Ивашкевича), 8 ч.

Производство творческого объединения «Студио», Польша.

Автор сценария и режиссер Влодзимеж Хаупе; оператор Тадеуш Вежан; художник Веслав Снядецкий; композитор Кжиштоф Комеда.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор дубляжа Д. Флянгольц.

Роли исполняют и дублируют: Ружа — Ганна Скаржанка (дублирует Л. Иванова), Игнац — Казимеж Боровец (А. Кузнецов), Бониха — Рышарда Ганина (О. Маркина), Вероника — Барбара Людвижанка (З. Воркуль), Зофка — Магда Целювна (М. Виноградова), Леон — Мариан Рулка (И. Беляев), хозяйка — Люцина Винницка (Н. Гицерот).

●

«Чужак», 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 8 ч.

Производство киностудии «Бухарест», Румыния.

Автор сценария Титус Попович; режиссер Михай Якоб; операторы: Октавиан Басти, Виорел Тодан; художники: Марчел Богос, Гута Шпирбу; композитор Мирча Истрате.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Фролов; звукооператор дубляжа Н. Калениченко.

Роли исполняют и дублируют: Андрей — Штефан Иордаке (дублирует О. Голубицкий), Соня — Ирина Петреску (М. Виноградова), Лучиан — Шербан Кантакузино (С. Коренев), сенатор Варга — Джордже Калборяну (С. Курилов), Салватор Варга — Джорд-

20735

же Марута (Г. Юдин), отец Потра — Фори Этерле (П. Шпрингфельд), Анна Сабин — Корина Константинеску (В. Беляева), Журка — Георге Диника (А. Кузнецов), Октавиан Сабин—Штефан Чуботэрашу (К. Тыртов).

●

«Дилемма» (по роману Надин Гордимер «Мир пришельца»), 7 ч.

Производство Хеннинг Карлсен, Бент Кристенсен, «Минерва-фильм», Дания.

Автор сценария и режиссер Хеннинг Карлсен; оператор Хеннинг Кристиансен; композитор Гидеон Нксомало.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа В. Хлобынин.

Роли исполняют и дублируют: Тоби Гуд — Иван Яксон (дублирует Н. Александрович), Стивен Ситоле — Зокес Мокал (Б. Иванов), Анна Лоув — Эвелин Фрэнк (А. Кончакова), Сесиль Александер — Марийке Хаакманн (Н. Выходцева), Сэм— Гидеон Нксомало (А. Тарасов).

●

«Бум», 9 ч.

Производство Дино Де Лаурентис Чинематографика СПА, Италия.

Автор сценария Чезаре Дзаваттини; режиссер Витторио Де Сика; оператор Армандо Наннуцци; художник Эцио Фриджерио; композитор Пьеро Пиччони.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа Д. Белевич.

Роли исполняют и дублируют: Джованни Альберти —Альберто Сорди (дублирует Е. Весник), Сильвия — Джана Мария Канале (Д. Столярская), Баузетти — Этторе Джери (С. Курилов), синьора Баузетти — Элена Николаи (В. Енютина).

●

«Черные очки» (по роману Ихсана Абдель Куддуса), 10 ч.

Производство «Аббас, Хелми», ОАР.

Авторы сценария: Люциан Ламбер, Мохаммед Камель Аб-Дель Салям; режиссер Хусам Эд-Дин Мустафа; оператор Махмуд Наср; художник А. Хелми; продюсер Аббас Хелми.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа И. Щипанов; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Главные роли исполняют и дублируют: Мадия — Надия Лутфи (дублирует С. Холина), Омар — Ахмад Мазхар (Ф. Яворский), Азиз — Ахмад Рамзи (А. Кузнецов).

●

«Чертенок», 9 ч.

Производство «Гамаль Аль-Лейси», ОАР.

Авторы сценария: Сабри Иззат, Камаль Аш-Шейх; режиссер Камаль Аш-Шейх; оператор Махмуд Наср; продюсер Аль-Лейси.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Роли исполняют и дублируют: Асам — Мохаммед Яхья (дублирует Миша Кисляров), его мать — Самира Ахмад (М. Виноградова), его отец — Камаль Аш-Шеннави (Н. Александрович), Эльва — Хасан Юсеф (Р. Муратов), Хасанейн — Салах Мансур (Н. Граббе).

●

«Дикая голубка», 7 ч., цветной.

Производство «Керо-фильмс С. А.», Перу.

Автор сценария Эрнан Веларде; создатели фильма: Луис Фигероа, Сесар Вильянуева, Эулохио Нисияма; композитор Армандо Геваро; продюсеры: Энрике, Вальве, Энрике Мейер, Луис Арнильяс.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Е. Алексеев; звукооператор дубляжа Н. Прилуцкий.

В главных ролях: Кукули — Юдит Фигероа, Алаку — Виктор Чамби.

Текст читает Ф. Яворский.

●

«Испорченная девчонка» (по роману Кей Морияма, «Сабуро и Вакае»), 9 ч.

Производство «Никкацу», Япония.

Авторы сценария: Есио Исидо, Кирио Ураяма; режиссер Кирио Ураяма; оператор Куратаро Такамура; художник Кимихико Накамура; композитор Тосиро Маюдзуми.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Водяницкая; звукооператор дубляжа Н. Писарев.

Главные роли исполняют и дублируют: Вакаэ — Масако Идзуми (дублирует Н. Румянцева), Сабуро — Матцуо Хамада (В. Алексеенко).

Главный редактор Л. П. ПОГОЖЕВА

Редколлегия: А. В. БАТАЛОВ, Я. Л. ВАРШАВСКИЙ, В. Н. ГОЛОВНЯ, А. М. ЗГУРИДИ, А. В. КАРАГАНОВ, Р. Л. КАРМЕН, Г. М. КОЗИНЦЕВ, И. П. КОПАЛИН, В. Т. КУКИНОВА, Л. А. КУЛИДЖАНОВ, А. Е. НОВОГРУДСКИЙ, М. Г. ПАПАВА, И. А. ПЫРЬЕВ, С. Г. РОЗЕН, В. Н. СУРИН, Р. Н. ЮРЕНЕВ, С. И. ЮТКЕВИЧ

Обложка С. Б. Телингатера

Художественный редактор Л. И. Гориловская

Технический редактор Р. М. Гродская

Рукописи не возвращаются

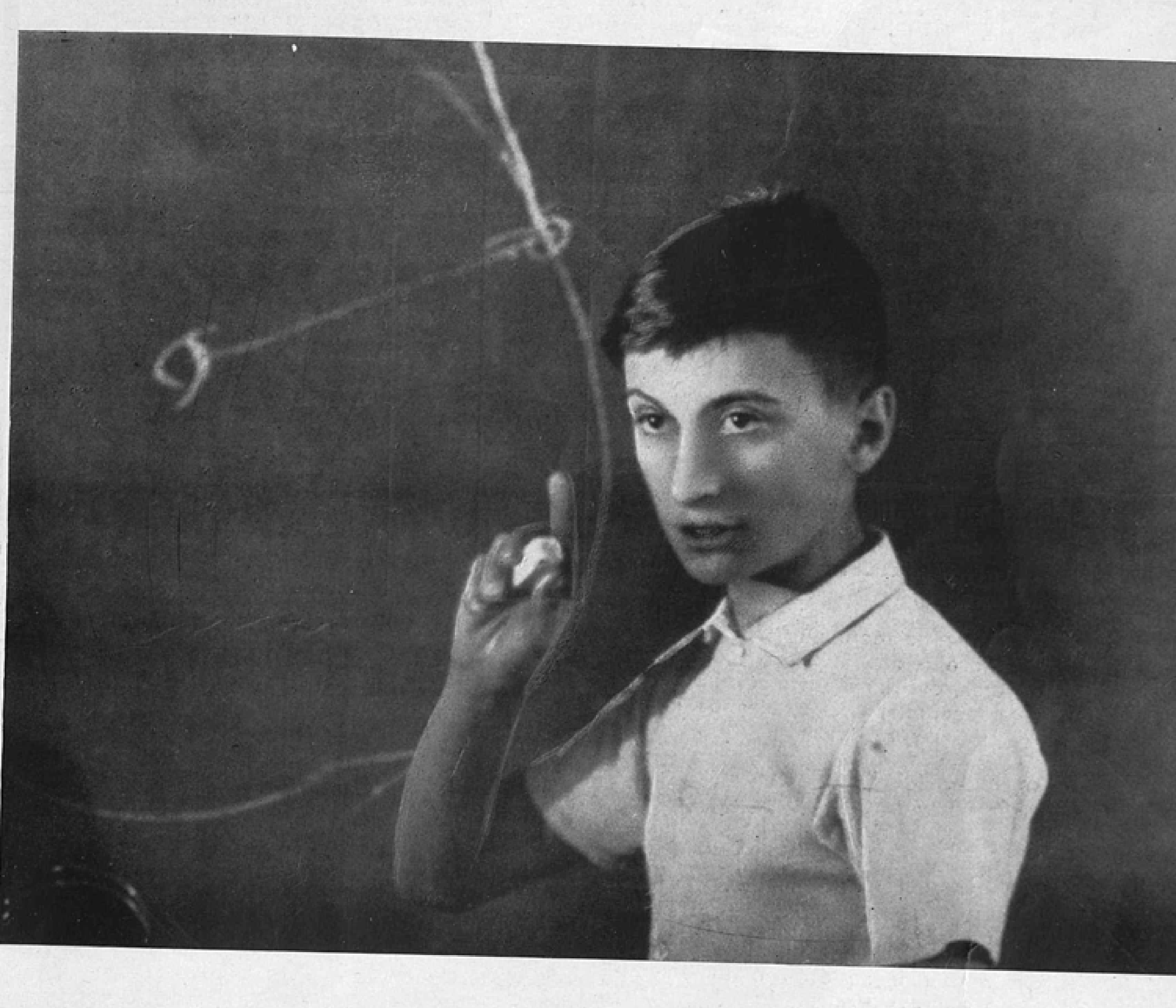
Издание Союза работников кинематографии СССР

Адрес редакции: Москва Г-69, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87

А 09056. Подписано к печати 24/IV 1965 года. Формат бумаги 82×108 1/16. Печатных листов 11 (условных листов 17,93). Тираж 28 150 экз. Заказ 184

Московская типография № 2 Главполиграфпрома Государственного комитета Совета Министров СССР по печати Москва, проспект Мира, д. 105

Цена 1 руб.



Кадр из документального фильма «ПУТЬ В НАУКУ». Автор сценария В. Коган. Режиссер М. Лукацкий. Операторы Д. Озолин, В. Фридрихсон. Звукооператоры К. Волков, М. Киселев. Новосибирская студия кинохроники, 1964.

ИНДЕКС
70399

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

на литературно-критический
теоретический
иллюстрированный журнал

ИСКУССТВО КИНО

ЖУРНАЛ ПУБЛИКУЕТ:

- сценарии советских и зарубежных авторов;
- статьи по теории и истории советского и зарубежного киноискусства, очерки о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;
- рецензии на советские и зарубежные кинофильмы;
- статьи по вопросам телевидения;
- материалы в помощь учителям, студентам педагогических институтов, членам киноклубов;
- статьи и заметки о кинолюбительстве;
- информацию о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;
- портреты советских и зарубежных киноактеров в лучших ролях;
- кадры из новых фильмов, эскизы кинохудожников;
- библиографию, документы, публикации, материалы по истории мирового кино и т. д.

ПОДПИСКА на 1965 год ПРИНИМАЕТСЯ в пунктах подписки Союзпечати, почтамтах, конторах и отделениях связи, общественными распространителями печати на заводах и фабриках, шахтах, промыслах и стройках, в колхозах, совхозах, в учебных заведениях и учреждениях.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:
на месяц 1 руб.,
на год 12 руб.